البحث عن النص

في المسرح العربي

جزءان

الجزء الأول : في التراث

الجزء الثاني: المسرح الشعرى

دكتور مدحت الجيار

الطبعة الثانية للكتاب
الطبعة الأولى لدار النشر للجامعات المصرية
١٤١٦ هـ - ١٩٩٥ م

دار النشر للجامعات المصرية

البحث عن النص
فى المسرح العربى

فهرست عام

مقدمة الطبعة الأولى ٩
مقدمة الطبعة الثانية ١١
تصـــدير ١٣
ملاحظات أولى حول المادة والمنهج ١٣

الجـــزء الأول

البحث عن النص الدرامي– المسرحي

في التراث العربي

– الجذور المنبتة والجذور الممتدة ٢١
الفـصل الأول ٢٣
– طرح السؤال – الجذور المنبتة ٢٣
– الإجابة عن السؤال– الجذور الممتدة: ٢٩
أولاً: التعازي الشيعية احتفالية العزاء ٣٢
ثانياً: خـيـال الظل – مـسـرح العـصـور الوسطى الإسـلامـيـة
بابات خيال الظل –بابات ابن دانيال ٤٦
الفصل الثاني : ٦٥
– الدفـاع عن المســرح ٦٥
(١) الجسـر والمخاض ٦٥
(٢) الدفاع عن المسرح وتحديد المصطلح ٦٩
(٣) روافد شامية مصرية ٧٧
الفصل الثالث ٨١
المسرح العربي الحديث روافد التأصيل ٨١
مـدخل ٨١

الرافد الأول ٨٥
ملهاة مارون النقاش وتأصيل مسرح عربى حديث ٨٥
الرافد الثانى ٩٣
غنائيات القبانى وتأصيل مسرح عربى غنائى ٩٣
الرافد الثالث: ١١٠
يعقوب صنوع وتأصيل مسرح سياسى واقعى ١١٠

الجزء الثانى

المسرح الشعرى امتداد طبيعى للتراث

الامتداد وتمايز المسرح العربى

تقديم حول مؤشرى التمايز ١٣٢
الفصل الأول ١٣٩
مسرح شوقى الشعرى ١٣٩
التاريخ والشعر وكسر الجمود ١٣٩
الفصل الثانى ١٤٩
مسرح باكثير الشعرى ١٤٩
التاريخ وتجديد العروض وانطلاقة التحرر ١٤٩
الفصل الثالث ١٥٩
مسرح الشرقاوى الشعرى ١٥٩
الفصل الرابع ١٦٥
مسرح عبد الصبور الشعرى ١٦٥
ريادة جديدة، من القصيدة إلى المأساة ١٦٥
أولاً: صلاح عبد الصبور: بين القصيد الدرامى والمسرحية الشعرية ١٦٦
(١) مدخل ١٦٦
(٢) من القصيدة إلى مأساة الحلاج ١٦٧

(٣) المأساة والإيمان بالكلمة ١٧١
(٤) المأساة والتقنية ١٧٥
(٥) المأساة والواقع ١٧٦
ثانياً: شنق زهران نموذج سابق للحلاج ١٧٩
ثالثاً: لغة الدراما فى مسافر ليل ١٩٢
رابعاً: جماليات المكان فى مسرح عبد الصبور ٢١٠
قائمة المصادر والمراجع ٢٣٠

مقدمة الطبعة الأولى

« البحث عن النص.. دراسة في المسرح العربي » بحثية في سبيل مراجعة تراثنا الدرامي والشعري والمسرحي، بهدف عشر، سواء في بداياته في عصر محمد على، أم وسطه، هناك في لبنان حيث مارون النقاش ومسرحياته الأولى.

ولذا تعرّض هذا البحث للسؤال التقليدي، القديم الجديد: هل عرف العرب المسرح؟ وهل عرف المسلمون بعدهم المسرح؟ الأمر الذي تطلب الغوص في التراث العربي والإسلامي للوقوف على الجذور المنبَتّة التي لم تَنْمُ والجذور الممتدة التي واصلت النمو حتى التحمت مع الشكل المسرحي الغربي حين وصل مع المبشرين والغازين ورجال الدين والمعلمين في الشام ومصر والسودان بخاصة.

الأمر الذي يربط بين الساسة الغربيين في تحديث البلاد العربية والإسلامية، وبين اتخاذ المسرح وسيلة للتربية الأخلاقية والأدبية والفنية فيما بعد. ويشرح لنا علاقة الدين بالفنون والآداب، وعلاقة الفنون فيما بين أنواعها. وقد وضح هذا في نشأة المسرح في العالم كله- ولدينا بطبيعة الحال -إذ نشأ المسرح (الفرعوني) في حضن الكهنة، ونشأ المسرح (اليوناني) القديم في حضن الآلهة الأسطورية، ونشأ خيال الظل في الحضارتين القديمتين.

كذلك تسرب المسرح عبر وسائط غير مباشرة في فني (التعازي) و (خيال الظل)، في سياق الاستفادة من الطاقات الشعرية والدرامية للنصوص الأدبية العربية طوال تاريخها، فهذه محاولة للحوار مع التراث، والامتداد به أو بالصالح منه، للحوار مع العصر الحديث، ومنجزاته، ومع الشكل المسرحي الأوروبي الحديث الذي هو بالضرورة نتاج الأشكال القديمة التي ساهمت في تشكيلها حضارات مصر القديمة واليونان القديمة، والصين القديمة والهند القديمة، مما يدل على تحاور الحضارات الدائم واستفادتها من منجزات بعضها البعض، الأمر الذي يفك عن رقابنا -نحن العرب- ربقة الأخذ عن الغرب الحديث.

ولهذا كان تركيز البحث في الجزء الثاني من الكتاب على المسرح الشعري الذي هو الثمرة الناضجة المتسقة مع الموروث الشعري والدرامي والأدبي بشكل عام في تراثنا.

لذلك حاول الجزء الثانى أن يعالج هذه القضية فى تدرج تاريخى وفنى بدأ بشوقى وتوقف عند صلاح عبد الصبور، إذ كما كان شوقى بداية ناضجة للمسرح الشعرى، كان صلاح عبد الصبور وقفة ناضجة بعد خمسين سنة من وفاة شوقى. حتى إننا نستطيع أن نقول المسرح الشعرى بعد شوقى والمسرح الشعرى بعد صلاح عبد الصبور.

ولا ننكر جهود المسرح الشعرى العربى فى شكله التقليدى الذى سبق محاولات شوقى الأولى (١٨٩٣). ولكن شوقى استطاع فيما بين (١٩٢٦-١٩٣٢) أن ينقل الشكل التقليدى نفسه إلى أفق تجديدى أتاح للنص العربى أن يتحرر وينمو فى اتجاه هز عمود الشعر فى المسرح الشعرى العربى.

وبعد، فهذه محاولة، وقد كثرت وعودى خلالها، بدراسات وأبحاث فى المسرح العربى شعره ونثره قديمه وحديثه، أرجو أن يتاح لى العمر لاستكمال مشروعاتها لدى، والله الموفق.

د. مدحت الجيار

مايو ١٩٨٨

مقدمة الطبعة الثانية

هذه هى الطبعة الثانية من كتاب « البحث عن النص فى المسرح العربى » . فقد نفدت الطبعة الأولى منه عقب الطبعة الأولى (١٩٨٨) بعامين، وظل الكتاب غير موجود لسنوات طويلة. ووجدت أن الطبعة الثانية لابد أن تتنكب أخطاء الطبعة الأولى. وبالفعل راجعت الطبعة الأولى لغوياً وطباعياً مرة أخرى، وأصلحت فساد بعض الصفحات التى طُبعت خطأً بسبب وضع صفحات مكان أخرى، الأمر الذى تسبب فى حدوث تبادل بين الموضوعات مثلما حدث فى صفحات (٩١ ، ٩٢ ، ١٠١ ، ١٠٤) من الطبعة الأولى. كما أن إخراج الفصول وتوزيع الفقرات داخلها حدث فيه بعض ذلك. كما أن الطبعة الأولى – بسبب خطأ فنى – لم تطبع مقدمة الطبعة الأولى. ولم تطبع الفهرست.

لهذه الأسباب كلها، تخرج الطبعة الثانية منقحة متلافية أخطاء الطبعة السابقة. وقد عهدت بها إلى دار النشر للجامعات، ثقة منى بقدرتها على تنفيذ الملاحظات وإعادة إخراج الكتاب بشكل فنى جديد.

د. مدحت الجيار

يوليو ١٩٩٥

تصديـــــر

ملاحظات أولى

حول المادة والمنهج

يعالج هذا الكتاب ، قضية قديمة جديدة، هى البحث فى أصول ا لمسرح العربى، لمعرفة رحلة النص الذى تحول – بما يحمل من طاقات درامية – إلى نص مشاهد، هو ما نطلق عليه (المسرح)، ونقصد بالمسرح هنا الكتابة المقصودة للتمثيل أمام الجمهور، سواء أكان للتمثيل مباشرا أم غير مباشر.

لذلك نضع فى حسابنا أن لكل عصر نوعه الأدبى الدرامى، إذ ليس شرطا أن يطابق النص العربى القديم، نصا مسرحيا حديثا من حيث الشروط والمواصفات. فلكل لغة ، ولكل أدب، ولكل عصر « دراما » خاصة أو أدب درامى يواكب خصوصية الظاهرة فى سياقها الاجتماعى والجمالى.

الأمر الذى يجعل بحث هذه القضية فى تراثنا الأدبى ، دائم التردد ، لأننا نجد فيه ما قام مقام الدراما والمسرح فى حينه، متلائما مع الظروف المحيطة به . وبالتالى فمعالجة قضية الجذور الدرامية أو « الأصول الدرامية » فى تاريخنا – قبل العصر الحديث – معالجة مهمة. لأنها رحلة مع تراثنا تتجدد بتجدد إنجازات العصر، وبجدة النظر إلى التراث وبالتالى نستطيع تفهم سياق المسرح العربى فى العصر الحديث والمعاصر.

فقد احتوى تراثنا العربى فى فكره، وفى أدبه دراما خاصة نمت وتطورت حتى صار النص الأدبى طيعا للحوار ولإبانة الصراع، حتى تهيىء (المتلقى) الذى عاش على فن الشعر عدة قرون من الزمان لتلقى النوع الجديد إذ لم يكن يجد متعة فى فن غير الشعر، بل وصل الأمر به إلى نبذ شعر الأمم الأخرى رغم معرفته بلغتها.

وقد اكتظ التراث العربى بأسواق الشعر والمطارحات التى تنشد من الشعراء لبيان البراعة والسبق، واكتظت ليالى العرب بالحكايات والأساطير ، وكانت حياتهم مليئة بحكايات الحرب، والحب، والديانات، وعلى الرغم من قيام الحاكى أو الراوى بأداء بعض المشاهد فيها جلبا للضحك والسخرية مثلا، إلا أنها تتطور إلى نص يكتب للتمثيل.

وهنا تبرز الحياة العربية فى الجاهلية عائقا لنمو ذلك النص ، فهم يتنقلون وراء العشب والماء، ووراء العدو للدفاع ووراء الصديق لنجدته، كما أن أمسياتهم لم تتطلب إنشاء هذا النص وبالتالى فهذه المرحلة من حياتهم لم تتطلب مسرحا، واكتفت بهذه العناصر الدرامية الكامنة فى «الحى» إذ يكفيهم تصوير الصراع الاجتماعى الملتهب، (المعبّر عنه) فى القصيدة كما يريدون.

فعبر هذا العصر الجاهلى لم تنم أدوات الشاعر ليخرجه من الغنائى إلى الدرامى، على الرغم من وجود الحوار فى بعض القصائد ، والمناجاة فى بعضها الآخر، والحكى فى بعض آخر، وهكذا، كانت أدوات متفرقة لم تجتمع لدى شاعر بعينه فيحول القصيدة إلى أفق جديدة. ومع ذلك ، فما نكشف عنه بتحليل المضمون فى الشعر الجاهلى ، يشير إلى تأجج روح الشاعر وفكره برؤى فلسفية وبحكمة الحياة والخبرة البشرية تأججا ينم عن قدرته على رصد التناقضات، وبيان أطراف الصراع. لكنه ظل حبيس القصيدة وعمودها وصياغتها المتوارثة.

وكان يمكن لشعر الحرب أن ينمو كما نما لدى اليونان، لكن الشاعر العربى اكتفى ببيان الفرحة بالفخر والمدح والإشادة. ولم يحول ذلك إلى شرائح وقطاعات ومشاهد وحركات تضيف عمقا جديدا للنص الشعرى العربى.

وظل الحال كذلك فى عصر صدر الإسلام ، وزاد الشاعر انشغالا ، لاشتراكه فى السرايا والغزوات والفتوحات والمعارك، وزاد الأمر تعقيدا أنه وجد نصا مقدسا وجد فيه فكره، وعبادته، ومتعته ، ووجد فى شخصية الرسول ﷺ نموذجا إنسانيا فريدا، جعله نموذج البطولة والفروسية ، فى عصرها الجديد. وتكفى الإشارة هنا ، إلى اختفاء بعض الأغراض الشعرية ، لأنها تتنافى مع أخلاقيات الدين الجديد مثل الفخر بالنفس ، والغزل الصريح ، والهجاء المقذع على سبيل المثال ، بل تقلصت بعض الأغراض وتحولت أو هذبت كالمدح والوصف على سبيل المثال أيضا، فما بال موقف الدراما أو المسرح. ألا نستطيع أن نقول: إن العربى قد وجد متعته قبل الإسلام فى أشكال أدبية وفكرية خاصة ناسبت فكره وفهمه للجمال والذوق . وأنه بعد الإسلام وجد أشكالا أدبية أخرى جديدة عوضته بل استغرقته فيها واحتوت فكره وحسه، فأطاعها واستسلم - بشكل عام- لها . كما استسلم لموقفها من الفنون والآداب؟!

وقد جعلت هذه الأشكال الأدبية الجديدة – من خلال قداستها لدى المسلم – الفنون والآداب تابعة لمثلها الأخلاقى الأعلى ولأفقها الفكرى ولنظرتها إلى السلوك الإنسانى. ومن ثم استمرت القصيدة فى رحلتها التاريخية محافظة على مجموعة من التقاليد الموروثة . ومغيرة فى بعض التقاليد بما يتناسب مع الواقع الجديد. وهنا تجدر الإشارة إلى أن التغييرات الجديدة قد تناسبت معها تغييرات فى القصيدة ، حيث نلاحظ أن عمود الشعر العربى الموروث قد اهتز، فى مرحلة (صدر الإسلام) وتخلصت القصيدة العربية من بعض تقاليدها – غير المناسبة – كالمقدمات والطول المسرف، إذ ألح العصر الجديد على المقطوعة، وعلى الدخول المباشر للقصيدة . على الرغم من وجود عمود الشعر. والأغراض الشعرية، كاملة ، فى حالة كمون ، وهمدت ، حتى تيقظت درجة فدرجة بظهور الحوار والصراع السياسى بعد مقتل عثمان على أقل تقدير.

وقد ألح مقتل عثمان حتى شمل الدولة الإسلامية (بمأساة) القتل ومسلسله الذى تجلى فى مقتل على ، ثم فى مقتل الحسين بن على، وتوزعت المأساة بين القبائل والعشائر، كما توزعت فى تشكيلات سياسية حملت وجهة نظر أصحابه، وعلى الرغم من ذلك حملت القصيدة العربية وجهات النظر المتعددة والمتصارعة ، وقارعت الحجة بالحجة فى شعرها ، لكن أدوات الصراع ظلت هى ، وواصلت طرق التعبير عنها وتصويرها، الطريق نفسه الذى سلكته فيما قبل المأساة باستثناء تجسدات مقتل الحسين التى أعطت طاقة درامية جديدة للقصيدة العربية.

إذ ظهرت الدراما في الشعر عند تصوير مقتل الحسين أو مقتل عثمان، ولكن مجمل هذه الأشعار (والقصائد) كان يمكن أن يكون عملا دراميا شعريا. لكنها كانت تحتاج لمبدع يصل هذه العناصر ليشكلها، لكنّ السؤال يبقى: من أين يأتى (النموذج) الذى يصنع مثله ولم يكن قد ترجم شيء من التراث الدرامى الإنسانى لديه . كما أن المبدع والمتلقى كليهما قد وجدا فى القصيدة غناءهما. لذلك نستطيع أن نقول إن مقتل عثمان ثم مقتل على ثم مقتل الحسين كان الباعث وراء أول تجربة درامية فى تاريخنا العربى الإسلام كما سنبين فى الفصل الخاص « بآلام الحسين ».

لكننا يجب أن نشير إلى أن النص الشعرى العربى فى هذه الحقبة قد اتجه ناحية (القص والحكى) وناحية (الفعل ورد الفعل) واتضح ذلك فى العصر الأموى بخاصة فى :

١ - قصائد عمر بن أبى ربيعة (الحكائية) التى تقوم على الحوار، والحركة وتصوير المشاهد، بل التى قام الحوار فيها بنقل الصراع النفسى والاجتماعى داخل القصيدة، وتكفى الإشارة هنا إلى قصيدته : (أمن آل نعم أنت غاد فمبكر) بخاصة.

٢ - القصائد التى صورت مقتل الحسين ، خاصة قصائد السيد الحميرى فيما بعد .

٣ - النقائض الشعرية بين شعراء يمثلون اتجاهات اجتماعية وسياسية بجوار قصائد الاتجاهات والأحزاب السياسية المتطاحنة.

ولكن سيطرة الأمويين جعلت معظم الشعر الخاص بمقتل الحسين، شعرا سريا بل جعلت دراما آلام الحسين نصا سريا اضطر مؤلفه إلى كتابته بالفارسية. وهنا تجدر الإشارة إلى أن العصر قد أوسع مكانا كبيرا للخطيب، ولأصحاب الحكايات القديمة كما قد بدأ يفسح مكانا ضئيلا لحركة الترجمة.

وبذلك أعطى هذا العصر الأموى فرصة ظهور الحكاية الشعرية، لكنه لم يطورها إلى نص درامى مسرحى عربى وهو بذلك قد صدق مع نفسه، فالشعر والحكاية نمطان قديمان فى مجتمعه ولغته. ويفسر هذا اختفاء النص الفارسى الخاص بمأساة الحسين وراء الحدود العربية، ووراء تخوم اللغة العربية أيضا، زيادة فى الاختفاء والسرية.

لذلك فاللغة العربية حتى هذا العصر قد شهدت هذه الأدوات المتفرقة التى لم يوظفها مبدع فى تشكيل (نص) جديد يتميز عن القصيدة العربية. حتى أن القصيدة نفسها قد احتملت كل هذه الأدوات كما احتملت الصراع والحركة والحكاية، ووقفت تنتظر «المتلقى» و «المبدع» اللذين يغيران هذا الشكل المتوارث . حتى عند خروج العربية إلى أمصار أمم أخرى، وعند ترجمتها عن أمم أخرى لم يتغير الموقف كما سنشير فى فصل «الجذور المنبتة».

[٢]

أما فى العصر العباسى، الذى شهد : تفوق الفرس وسيادتهم، فتح باب الاجتهاد الفكرى، فتح باب الترجمة والبحث العلمى على مصراعيه ، نقل تراث الأخرى فى معظم لغاتها ، ظهور حركات التمرد والشعوبية ونمو بعض النزعات المؤدية ، المواكبة لثراء فادح فى خزانة الحكم العباسى : فقد شهد بالمثل نهضة شعرية عظمى ، واهتز فيه عمود الشعر اهتزازا كبيرا، وشهدت الحياة مظاهر مسرحية ودرامية خفيفة وقليلة، ابتداء مما

يحدث فى الأسواق إلى ما يحدث فى القصور العباسية الغنية إلى ما يحدث فى دور الناس الخاصة. إلا أنها لم تتمخض عن نص درامى / مسرحى مخصوص بالتمثيل.

وواصلت الفنون الشعرية القصيدة ، الموشحة، الشعر الشعبى مواصلة الطريق دون دفع القصيدة (رغم ما حملت من طاقات وأدوات درامية) إلى نص درامى / مسرحى مخصوص.

صحيح قد نما فن القصص / الحكى / الراوية، بفعل عوامل سياسية، ودينية، وشعبية. تهدف إلى صرف الأنظار عما يحدث من درامات سياسية وحركات تمرد وشقاق بين تيارات الفكر والسياسة والمذاهب الفقهية. ولكنه لم يخرج بها إلى حيز (« مقصود » بـ « المشاهدة » أو « بيان الصراع بالحوار والحركة » . فلم تنم « المقامة » رغم ما تملك ، من إمكانيات، ولم تنم الحكايات . ولكن ذلك كله (شعرا وحكاية) قد وجد متنفسه فى الأدب الشعبى كما تجلى فى السير الشعبية، وهى فن عربى / إسلامى أصيل.

وفى هذا السياق – ومع انهيار خلافة بنى العباس القوية المتفتحة فى العصر العباسى الأول، والمنقسمة فى عصورها التالية – ظهرت فنون شعبية احتفت بالدرامية وخرجت من قيد القصيدة والخطبة والحكاية، إلى فن شعبى أصيل فى شعبيته، وهو فن (البابة) أو التمثيل غير المباشر أو بتعبير أدق (التمثيل عبر وسيط) . وكانت بابات (خيال الظل) هى الحلقة الثانية بعد « التعازى » . وهى الحلقة الثانية فى سلسلة نمو النص نحو الدرامى والمشهدى أو نحو التأليف من أجل المتلقى عبر تقنيات مسرحية. وسوف نفصل ذلك فى الفصل الخاص بـ « خيال الظل : مسرح العصور الوسطى الإسلامية ».

وينبغى أن نلاحظ هنا أنه لاشىء ينبع من فراغ، فالسير الشعبية العربية الإسلامية لها مثيلاتها عند الأمم القديمة. وخيال الظل له مثيل عند أمم قديمة أيضا ولدى حضارات سبقت ما هو عربى ، وما هو يونانى أو رومانى. وإنما تنشأ الظاهرة عندما تجد « المبدع » المختص و« النص » المقصود و « المتلقى » الذائق . لهذا تتحكم السياقات التاريخية والسياسية والفكرية والجمالية فى ظهور أو اختفاء الشكل أو النوع أو الجنس الفنى أو الأدبى. ولا نبعد عن الحقيقة إذن، إذا قلنا إن السير الشعبية ، والبابات كانا أبرز الفنون والآداب خلال عصرى المماليك والعثمانيين ، وإذا قلنا إن حضارات الإنسان تعطى

بعضها البعض فى حركة بطيئة قد تستمر أجيالا ، كما أن بعض الفنون والآداب قد يأخذ تجلية بعد غياب طويل، أو قد يبرز إلى قمة الأنواع الأدبية بعد أن يأخذ رحلة عزلة أو ضعف لأن العصر يقصيه، أو يؤجله، أو يهذبه ويعدل فيه.

[٣]

وإذا قلنا أيضا إن الطاقات الدرامية لم تنقطع يوما عن مظاهرالحياة والفكر والفنون والآداب العربية. بل تطورت وفق ما ملك المبدع من أدوات للتطوير والنمو ووفق ما سمح به العصر ، وإمكانات النوع الأدبى.

هذا، ولم تنفصل القصيدة (بكل تطوراتها) عن الحكاية، ولم تنفصل الحكاية عن الشاعرية فى الأداء أو عن الشعر كوسيلة للتوصيل والإمتاع. وقد اتضح ذلك خلال التاريخ الأدبى حيث يحكى الشاعر ويتشاعر القاص حتى التحم الطرفان فى السيرة الشعبية.

كذلك لم ينفصل ما هو نثرى/ حكائى عما هو شعرى فى « آلام الحسين » وفى « خيال الظل » إذ سيطرت الشاعرية على الأولى واختلط الشعر بالنثر فى الثانية . واستمر هذا الخلط عند رواد مسرحنا فى العصر الحديث أمثال « مارون النقاش » و« الشيخ أبو خليل القبانى » و« يعقوب صنوع » كذلك لم ينفصل مسرح هؤلاء الرواد عن التراث الحكائى الشعبى سواء فى الحكايات الشعبية والخرافية (خاصة ألف ليلة وليلة) والمأثورات التاريخية، على الرغم من اطلاعهم على المسرح الحديث فى شكله الغربى « الفرنسى » أو « الإيطالى » بخاصة. وسوف نحلل هذه الظاهرة فى الباب المخصص لها فى معالجاته الثلاث : « مارون النقاش وتأسيس مسرح عربى » ، « أبو خليل القبانى وتأسيس مسرح عربى تلحينى » و « يعقوب صنوع وتأسيس مسرح سياسى/ اجتماعى ».

وهنا يجب أن نلاحظ أن الحديث عن رحلة النص ارتبط بعرضه أو تمثيله مباشرة أو بطرق غير مباشرة. لذلك إذا قلنا النص المسرحى أو الدرامى فالمشاهدة جزء من تكوينه وتقنياته. وسوف نوضح هذه الملاحظة عند تحليلنا لكل نص فى سياقاته داخل هذا الكتاب.

كذلك نستطيع أن نجعل هذه الأصول (النصوص) أصولا للمسرح العربى /

الإسلامى بعامة، ونستطيع أن نعدها أصولاً حقيقية لمسرحنا الشعرى بخاصة، لأن ذلك أكثر اتساقا مع روح النص / موضوع التحليل، ومع طبيعة المسرح الشعرى العربى الذى ورث كل هذه التقاليد والموروثات من : شعر ، ولحن ، وحكاية، وسيرة ، وتاريخ، ولم يتخل فى أرقى حالاته عن تقنيات القصيدة بجانب التطور الكبير فى أدوات الشعراء الذين كتبوا المسرح الشعرى ابتداء من أحمد شوقى، وعلى أحمد باكثير مرورا بعبد الرحمن الشرقاوى إلى صلاح عبد الصبور ، وبقية كتاب المسرح الشعرى (الآن) فى مصر.

ومن هنا نخصص الباب الأخير للمسرح الشعرى وهو المسرح الشعرى الخالص الذى تميز عن المسرح النثرى وسوف يكون للمسرح النثرى كتاب آخر يستقل بذاته.

ولكن المجال لايتسع لتحليل المسرح الشعرى العربى فى مصر كله ، ومن هنا سوف يعالج هذا الكتاب كل كاتب من كتاب المسرح الشعرى فى مصر من منظور خاص يرى أنه تميز به عن غيره من نظرائه، فيعالج مسرح شوقى الشعرى من زاوية احتفائه بالتاريخ[1] ثم يعالج مسرح باكثير من خلال كسر قيود وانطلاقة التفعيلة ، ثم مسرح عبد الرحمن الشرقاوى من زاوية تأسيس مسرح سياسى ، ثم يفرد فصلا مطولا لصلاح عبد الصبور ، يتناول شعره من القصيدة إلى المأساة محللا لقصيدة « شنق زهران » لبيان تحول القصيدة من الغنائية إلى الدرامية [2]، ثم بيان لغة الدراما فى إحدى مسرحياته وهى « مسافر ليل »، ثم يتناول قضية عامة فى مسرحه كله وهى جماليات المكان ، لنرى مسرحه كله مرة من خلال قضية . ثم قبلها مرة مسرحية مفردة لبيان العلاقة بين الدرامى المسرحى والشعرى اللغوى، وقبلها مرة لبيان كيفية دخول شعره وعالمه الشعرى إلى تخوم المسرحية الشعرية. وبذلك يتدرج هذا الفصل من المشترك إلى الخاص ، ثم إلى العام.

وهذه المعالجة كان يمكن أن تطبق على شوقى وباكثير والشرقاوى، ولكننا جعلنا الحديث عن مسرح هؤلاء الثلاثة مدخلا لدراسة مسرح شعرى متميز ومتطور ، وضع المسرح الشعرى المعاصر أمام نقلة شعرية درامية بعد من سبقوه وعاصروه . واضعين فى الحسبان أن كل تطور أصاب القصيدة العربية فى العصر الحديث ، قد واكبه تطور مواز فى المسرح الشعرى، إذ لم ينفصل الشعرى والدرامى كما أوضحنا.

وأخيـــراً

تطلبت مادة هذا الكتاب أن نتبع المنهج التاريخى، لرصد تطورات المسرح العربى عبر سياق كل فترة (أو مرحلة أو عصر تاريخى) ، منبهين فى كل مرحلة إلى خصوصية الظاهرة.

كذلك كان لزاما علينا أن نحلل خصائص كل نوع من الأنواع التى تناولها الكتاب ، لبيان تميزه التقنى عن غيره ، فامتزج التاريخى بالجمالى التقنى فى كل التحليلات الواردة فى هذا السياق.

كما حاول الكتاب أن يرصد بعض التعريفات الخاصة بالمؤلف وأعماله، حيث يبدأ بإلقاء الضوء على المبدع وأعماله لبيان مكانته بين أنداده . لذلك حرص الكتاب على التوصيف أحيانا ، وعلى سرد الأعمال الخاصة بالمؤلف أحياناً أخرى معتمدين فى ذلك على المعاجم المختصة كما سيظهر خلال الفصول المختلفة وقد حاول مضاهاة هذه المعاجم لمعرفة الاختلافات وإثباتها.

كما اعتمد البحث على المعجم اللغوى لبيان أصول بعض المصطلحات فى لغتنا ، وبالمثل اعتمد على المصادر التراثية لبيان مصادر الحكايات أو الحبكات عند بعض الكتاب.

وبذلك استفاد هذا المنهج من التوصيف والتأصيل والتتبع والتحليل فى الوقت نفسه، كلما استدعت إجراءات تحليل النص أو الظاهرة بعامة أو تطلبت ذلك ظاهرة خاصة.

وينقسم الكتاب إذن إلى جزئين : **أولهما** : البحث عن أصول المسرح العربى فى تراثنا.

وثانيهما : عن المسرح الشعرى فى مصر فى العصر الحديث. وبذلك يكون الجزء الأول مدخلا منطقيا للجزء الثانى.

وفى حين يكون الجزء الأول : إجابة عن سؤال: ما هو الشكل أو النص الدرامى / الشعرى الذى عرفه العرب عبر تاريخهم قبل أن يكتبوا مسرحهم فى العصر الحديث؟! يكون الجزء الثانى إجابة عن سؤال : النوع المسرحى الذى تواكب وتواصل مع هذه الأصول ومع تراثنا الأثير وهو الشعر العربى؟!

الجـــزء الأول

البحث عن النص الدرامى المسرحى
فـى التــراث العربى

- الجذور المنبتة والجذور الممتدة

الفصـــل الأول

طرح السؤال - الجذور المنبتة

البحث فى المسرح العربى قبل مجىء الحملة الفرنسية على مصر والشام، يعنى التنقيب فى فترة تاريخية تشمل حقبا تاريخية متعاقبة تبدأ من العصر الجاهلى إلى عصر النبوة إلى العصر الوسيط ، مرورا بدولة الراشدين، والأمويين ، والعباسيين، وعصرى المماليك والاتراك العثمانيين. وهى فترة تاريخية طويلة جدا، تعاقبت فيها الأحداث والدول. واهتز المجتمع العربى الإسلامى هزات عنيفة ، واختلط فيها العرب الخلص - بالإسلام - مع شعوب غير عربية من فرس وروم، وهنود ، وأحباش ، وأتراك، ومصريين، وهى أمم ذات حضارات عريقة، لها فلسفاتها ، وتقاليدها الاجتماعية والفكرية والجمالية ولها أصولها التراثية الممتدة عبر آلاف السنين.

ومما لاشك فيه أن كثيرا من هذه الامم عرفت نشاطا مسرحيا، أو مارست بعض الطقوس شبه المسرحية وهى نشاطات وطقوس ترسبت فى أعماقها عبر هذه السنين الطوال، وانتقلت هذه الامم بعد ذلك إلى دين جديد ، وإن لم تنتقل إلى قومية جديدة، فقد ظل أبناء هذه الامم يعتنقون الإسلام، لكن فى الوقت نفسه ظلوا واعين بقومياتهم القديمة دون إحساس بالتعارض فى بداية الأمر، ثم ظهر الإحساس القومى فيما بعد فى حركات كثيرة مع الاحتفاظ بالولاء للدين الجديد .

وترجع أهمية هذه الملاحظة الأولية إلى معرفة الجذور الأساسية التى انطلق منها المسرح العربى والإسلامى، وبيان الجذور التى كان يمكن أن تمتد خلالها تيارات الدراما العربية خاصة. والحياة العربية قد عرفت الطقوس والنشاطات المسرحية داخل مفاهيم وتعريفات مختلفة عن تسمياتها الاوروبية، كما أن الأمة العربية قد عرفت أيما مارست بعض حالات المسرح أو التمسرح.

وتبقى الملاحظة، انه على الرغم من معرفة العرب لهذه البيئات والتقاليد، إلا أنها أخرت ظهور أشكالها المسرحية الحقيقية إلى وقت بعيد لاحق ، على الرغم من توفر شروط قيام مسرح عربى خاص.

وإذا عرضنا لتراث الأمم التى احتكت مباشرة بالعرب لزاد الاندهاش ولتطور سؤالنا إلى وضع آخر، فقد عرف الشعب المصرى ، مسرحا دينيا شعبيا، ارتبط بشعائر جنائزية ربطت بين السحر والآلهة (ثم الواقع الاجتماعى المعاش) وكانت مسرحية آلام أوزير أول مسرحية (وأقدمها) تمثل أقدم أسطورة فى التاريخ ، وهى أسطورة إيزيس وأزوريس الفرعونية، وهى أسطورة أثرت فى تاريخ المسرح العالمى فى العصور القديمة، حتى أن المسرح اليونانى قد استوحى حبكتها العامة، وثنائية الصراع بين الخير والشر منها، والمهم فى هذه المسرحية المقدسة، أنها عاشت فى مسرح العالم القديم، وأنها اتخذت شكل المسرح المفتوح فيما بعد ، أى بعد خروجها من سطوة المعابد إلى الناس، فقد كان لابد من أن يستمر تمثيلها عدة أيام، وأنه كان من الجائز أن يستمر كل فصل من فصولها على أقل تقدير يوماً كاملاً، وأن الجمهور كان يشترك فى كثير مما كان يحدث فيها. وأننا ندرك من ذلك المختصر المدون على لوحة (أخرنوفرت) الرواية كانت ذات فصول ثمانية[1] وكان ذلك قبل الميلاد فى عهد الدولة الوسطى الفرعونية.

كذلك عرفت الأمة العربية أمة الهند ، سواء عبر التجارة والتبادل التجارى أو عن طريق الإسلام فيما بعد، والمسرح الهندى، كأى مسرح قديم، نشأ خلال «طقوس الديانات القديمة ، كالهندوكية والبوذية، ومازالت هذه الديانات هى التى تشكل حضارة الهند وثقافتها وتراثها الفنى حتى الآن ، و . . . الدراما الشعبية التى كانت قبل ميلاد المسيح تعالج تصورات دينية وفلسفية عن طريق الإنشاد والرقص والغناء سائدة فى الريف الهندى حتى الآن. . . »[2] ، وبالطريقة نفسها استمدت الدراما مادتها من الأساطير الدينية القديمة ، مثل « الرامايانا والمهابهارتا » وارتبطت بالجماهير أيضا بأصولها الأسطورية والدينية، مما جعلها تعالج الموضوعات الدينية بما يفيد فى تربية الفرد ، وبناء يوتوبيا اجتماعية قائمة على الاتحاد الصوفى والوجدانى والارتكاز على الصراع بين الخير والشر للأغراض التعليمية والتربوية، مما جعلها دراما بسيطة، تستخدم تقنية الرقص والغناء والحركة الموقعة، وانتشرت هذه الدراما لهذه الأسباب الجمالية والفلسفية البسيطة الواضحة.

وعلى الرغم من استمرار هذه الدراما إلى ظهور الإسلام ، واختلاط الهنود بالعرب لم نعرف حتى قبل قيام الدولة الأموية طقسا مسرحيا يشبه الطقس المسرحى الهندى مع

وجود الشروط الدينية نفسها.

وتظهر المشكلة أكثر وضوحا عندما تلقى دراما العالم القديم، فى دراما اليونان، حتى تظهر المسرحية اليونانية أفضل وأنضج المسرح القديم، الذى وصل إلينا. كذلك تتعقد المشكلة إذا علمنا أن اتصال اليونان بمصر الفرعونية، ثم بالعرب خلال ترجمة الأصول الأدبية والفلسفية والعلمية اليونانية إلى العربية، قد تم النظر إلى المسرح وتزدوج المشكلة إذا علمنا أن اللغة التى كانت رسمية فى مصر الرومانية، قبل الفتح الإسلامى مباشرة هى «اللغة اليونانية .. إذ تقول مدام «بوتشر» إن الوالى الرومانى كان يصدر نشرات للأهالى يصف فيها حكمة البلاد، وهذه النشرات كانت تكتب باليونانية، كما كان الولاة الرومانيون يفخمون أنفسهم، ويعظمونها بأن يضيفوا لقبا يونانيا إلى أسمائهم، وهذا دليل واضح على أن اللغة اليونانية كانت قوية منتشرة بين المثقفين فى البلاد، حتى اضطر الوالى الرومانى إلى أن يصطنع كتابا يحذقون اليونانية. وكان لبعض هؤلاء الكتاب مؤلفات باليونانية أمثال: «لوسيانيوس» صاحب «محاورات الموتى» كما كان بمصر شعراء ينشدون أشعارهم باليونانية، بل نراهم قد حاولوا السير فى أشعارهم على نهج شعراء اليونان، فمنهم من حاكى «هوميروس» وقال شعراء على نمط «الإلياذة» كما وضع «أخيلوس قانيوس» وهو من شعراء مصر فى القرن الرابع الميلادى عدة روايات خيالية ممتعة، ومن شعراء مصر فى القرن «الخامس الميلادى» «سيروس الأخميمى» .. وفى القرن «السادس الميلادى» ظهر شاعر مصرى من «طيبة» يدعى «كريستودورس» ولاتزال قصائده فى الكتاب الخامس من منتخبات الأشعار اليونانية...»[٣].

والملاحظ أنه حتى القرن السادس الميلادى عرفت مصر الشعر المصرى المكتوب باليونانية، وقد قلد الشعراء المصريون الإلياذة بخاصة، فى فترة قريبة جدا من فتح المسلمين العرب لمصر. وقد فتحت مصر وامتزج العرب والمسلمون مع المصريين وتعرفوا على ثقافتهم.

ومع ذلك لم نجد تأثيرا لهذه اليونانيات فى أدب العرب الفاتحين، فى وقت لم تقم فيه أية عداوة بين المصريين والفاتحين، بل رحبوا بهم، وأحبوهم، وأخذوا دينهم ولغتهم بعد ذلك. وكانت فرصة نقل ما كتب من شعر يقلد «هوميروس» إلى العربية، فرصة كبيرة على أيدى المصريين الذين أسلموا وتعلموا العربية فيما بعد.

ثم التقى العرب بالتراث اليوناني ، بشكل متسع، في العصر العباسي ، التقوا، بالفلسفة ، والعلوم، والرياضيات، والفنون وكتب النقد الادبي، فقد ترجموا كتاب الشعر لارسطو ، وهو من أهم تراث اليونان الأدبي، لانه أول تنظير لأهم وأقدم فن، فن / المسرح الشعري، والمهم في ذلك، أن أرسطو ركز في كتابه على التنظير للمسرح الشعري، خاصة التراجيديا، لم يخطر بباله أن يترجم شراح أرسطو التراجيديا بالمدح، لارتباطها بجدية الموقف الدرامي ، عند اليونان وارتباطها بجدية الموقف الشعري في « قصيدة المديح العربية » أو أن يترجموا الكوميديا بالهجاء لأنها تتناسب مع الوضع السيىء الذى تجد الشخصية الدرامية نفهسا موضوعة فيه، أو وضعها المسرحيون فيه، وقد أغفل المترجمون المسرح الشعرى تماما، مثلما أهدروا خصوصية المسرح الشعرى اليوناني وعاملوه معاملة القصيدة، كما عاملوا النوع الدرامي كالغرض الشعرى التقليدى لدى المبدع العربي.

ولا شك في أن للدراما الأغريقية أهميتها عبر التاريخ لما تتميز به من خصائص جمالية ناضجة ومستقرة، استمرت آلاف السنين وغذت المسرح العالمي كله حتى وقت ترجمة العرب لتراث اليونان بل قبل الترجمة، مما جعله نموذجا يحتذى ، نضيف إلى ذلك خروجها من : الأسطورة ، والشعيرة الدينية، والطقس الاحتفالي الشعبي وهي شروط متوفرة لدى العرب، ومع ذلك تأجل التأثير بالمسرح اليوناني في المسرح العربي حتى مجيىء حملة بونابرت (١٧٩٨م) أعنى المسرح في شكله الأوروبي.

أما بقية الأمم التى دخلت الإسلام، واحتكت بالعرب والمسلمين مباشرة، فقد كان لديهم نوع آخر من المسرح، هو مسرح العرائس ، « خيال الظل » أو المسرح القائم على التمثيل غير المباشر، إما بالعرائس مباشرة ، مثل « القراقوز » وإما بالعرائس من وراء ستار مثل « خيال الظل » خاصة عند « الفرس » و « الصينيين » و « الهنود » .

نقول : إنه على الرغم من اختلاط العرب بهذه الأمم وحضاراتها ، ظلت « الدراما » بعيدة عن التناول والاستخدام حتى بعدما فتح العرب هذه البلاد، أو نشروا فيها مبشريهم، ولكن هل « .. مال العرب إلى حفظ الأشكال الموروثة ، وبخاصة اللغوية ، الشعرية، والدينية لأنها اقترنت بكيانهم كجنس عربي ، وأخذوا يعتبرون كل مساس بها ، إنما هو مساس بكيانهم ووجودهم[٤] » أم انشغل العرب بشعرهم في الجاهلية، وبنشر

دينهم بعد الإسلام ، وبالخلافات السياسية بعد مقتل عثمان بن عفان، أم بالملك وملذاته ووراثته بعد قيام الدولة الاموية فى عصر طغت فيه العصبيات القبلية القديمة؟ أم بالخلافات المذهبية والشعوبية ومحاولة الانسلاخ عن جسم الخلافة فى العصر العباسى؟ أم بالمحتل الأعجمى ، وظلم المماليك وحروبهم الطاحنة؟ أم بالاستعمار العثمانى الجامد ، تحت قناع الدين ، حتى هزتهم الحملة وكشفت لهم قوة ماهو شعبى ضد كل ماهو غير شعبى؟!

أعتقد أن العرب شغلوا عن تأسيس أشكال أدبية وفنية جديدة لكل هذه الأسباب مجتمعة، لكن مع هذه العوامل، وبالرغم منها ، نشأت تجليات مسرحية ودرامية مهدت السبيل لتلقى المسرح فى شكله الغربى فيما بعد.

وهنا لابد أن نصوغ القضية بصورة أخرى، فنقول :

- ماهو الشكل الدرامى الذى عرفه العرب قبل أن يعرفوا المسرح فى شكله الغربى المطور عن الشكل الرومانى؟
- وكيف نمت جذور عربية (درامية) إلى أن وصلت لشكل درامى قريب تناسب والشكل الجديد فالتحم معه؟.
- حالات تمسرح ليست مرتبطة بنص مسرحى مكتوب.
- حالات مسرحية مرتبطة بنص مسرحى مكتوب.

وهما فى الحقيقة نوعان من الجذور الدرامية فى تراثنا العربى.

الهوامش:

(١) سليم حسن ، مصر القديمة، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٧ ، جـ٣ ، ص. ٥١ .

(٢) محمد فكرى، قصة الدراما الهندية، المكتبة الثقافية ، العدد ١٨٦، نوفمبر ١٩٦٧، ص ٢٤ .

(٣) محمد كامل حسين ، فى الأدب المصرى الإسلامى، مطبعة الاعتماد – بدون تاريخ . طبع، ص ٨ ، ٩ .

(٤) أدونيس ، الثابت والمتحول، بيروت ١٩٧٤ ، جـ١ ، ص ٦٨ .

الإجابة عن السؤال

الجذور الممتدة

تبدأ الإجابة عن السؤال ، بتحديد غايتنا ، أعنى البحث عن « النص » الذى كتب أدبا دراميا (شعريا أو نثريا) بغرض عرضه على الجمهور ، ومحاولة التأثير عليه فنيا من خلال وسائط درامية وادبية، بغرض جذب المتلقى وتغييره أو بغرض جذب المتلقى للمشاركة فى المتعة الجمالية المتولدة من تفاعل النص الأدبى - ووسائطه الدرامية - مع جمهور المتلقين.

ذلك أن الجمهور المتلقى ، مختارا ، يتوجه من أجل المتعة أو الفهم أو التعلم أو المشاركة، بتفاعله مع النص وهنا تبدو المساحة المشتركة، مساحة التأثير الاختيارية ، المتفق عليها، واسطة العقد بين الفن الدرامى والواقع الاجتماعى.

ذلك أن كل نص ، شاء أم أبى - له دوره الاجتماعى الذى يظهر - شجاعة - أو يختفى - خوفا - لكنه فى الحالين موجود، ويجب على الناقد أن يبرزه لنا وبوضوح، لأن رد النص إلى محيطه الاجتماعى يكشف عن نوع الرموز، وعن نوع الشخصيات التى قد تبدو لنا الآن غريبة أو بلا هوية.

ثم تتدرج الإجابة، مارة بضرورة أخذ النص كله، ومعرفة بنيته ونظمه وسياقاته من الناحية اللغوية والدرامية، لأن ما يبدو مفككا أو سطحيا يحتاج منا إلى ملء الفراغ ما بين العناصر المشكلة له . ونستفيد من ذلك، عند دراسة تراثنا الدرامى أو المسرحى الخاص بنا، لأن هذا البحث ، بحث عن الخصوصية التى تبعد بنا عن الوقوع فى أسر نموذج بعيد عنا، قبل ظهور مسرحنا الناضج فى العصر الحديث.

إننا باختصار نتدرج إلى القول ، بضرورة التركيز على النص أولا لأننا نبحث عن شكل محدد للدراما أعنى شكلا مقيدا بالكتابة بعيدا عن الارتجال والمصادفة.

إن هذه الخطوة ستعقد صلحا مع التراث [١] ، وتمتد به إلى المعاش والحديث والمعاصر. وتجعلنا نقبل الأشكال الدرامية الشعبية دون قلق أو تردد . وتلفت نظرنا إلى نصوص أدبية تراثية فيها جذور درامية بسيطة لم تتبلور ولم تتطور حتى تتميز كنمط درامى

خاص. كمحاولة بعض الباحثين لجعل المقامة نمطا دراميا لأنهم لاحظوا أن البطل « .. يتقمص شخصيات أخرى، ويقوم بدورها خير قيام بل أنه يؤلف مسرحية صغيرة يقدمها مستغلا المجتمع كجمهور وممثلين وكورس .. » (٢) وإن كنا نرى أنهـا تطورت إلى فن لغوى درامى من نوع آخر، وهو القصة القصيرة.

وسوف يتوقف الرأى القائل بغربية المسرح العربى (٣) لأنه يفصل بين الآتى، والفائت، في حين تتبع كل الأمم تراثها الدرامى، مهما يكن بسيطا لتثبت أصالتها وقدمها فى هذا الفن ، ومن حسن حظنا أن أصولنا الدرامية تمتد فى أعماق التاريخ. وسوف يساعدنا الاعتماد على النص علي بيان التصور التاريخى والفنى للدراما والمسرح العربى فى جذوره وامتداداتها.

ولانفرق – فى هذا السبيل – بين مسرح شعرى ونثرى لأننا نهتم بالنص الدرامى / المسرحى سواء فى شكله الأدبى أو المسرح، لكن بشرط أن نبدأ من النص. لأننا إذا اعتمدنا على النص ، فقد حددنا مادة البحث ، أو مادة المسرح الذى يجب أن ننطلق منه لفهم الظاهرة المسرحية (الدراما)، لنكتشف – من خلال النصوص – القوانين التى تتحكم فى هذه الظاهرة. ليس للسيطرة على الظاهرة كما نفعل حينما تكتشف قوانين الظاهرة الطبيعية ، وإنما لتوجيه دراسة المسرح – تاريخيا واجتماعيا وفنيا – إلى آفاق يتجاوز فيها الآثار المعوقة لحركته ، وآثار القصيدة التى لاتزال تلعب دورا خطيرا فى الإبداع المسرحى (الشعرى) حتى الآن.

وهنا يكون الاعتماد على النص منهجا للتناول يحول دراسة الآداب إلى علم لدراسة الآداب – وبالتالى – علم لدراسة المسرح (الدراما) . ذلك أن المناهج الحديثة تضع (علم اللغة مكان الصدارة بين هذه العلوم ، نظرا لاستناده إلى منهج علمى دقيق، وحاول النقد الأدبى أن يطبق هذا المنهج على كافة الأشكال الأدبية المعروفة، من رواية ، وشعر، ومقال، ومسرحية سعيا وراء هدف كان بعض نقاد القرن التاسع عشر الفرنسى، وعلى رأسهم « تين» قد حاولوا الوصول إليه، وهو : جعل النقد الأدبى علما لافنا)(٤) أى يتخلص من الدراسة الانطباعية غير المحددة والتى لايتحكم فيها قانون ثبات نسبيا خاصة تفرضه حركة مادة الأدب فى مختلف المراحل التاريخية، والأماكن الجغرافية، والمتواكبة مع مايصل إليه الإنسان من خبرات إنسانية واجتماعية وعلمية، أى تتوازى – نسبيا –

مع ارتقاء أدوات الإنسان فى مختلف الدراسات.

إننا نبدأ من النص ، ولكن لايعنى ذلك الإيمان بأن النص دائرة مغلقة، فنحلل علاقاتها أسلوبيا ، أو بنيويا ، ونغفل موقف الأديب ورؤيته، ومرحلته التاريخية والفنية التى تتطور وتتغير ذلك (أن الأدب كان دائما وسيظل سابقا للنقد، وأن النقد مهما نزع إلى المنهج العلمى لايمكنه السيطرة مباشرة على عملية الخلق)[٥] المعقدة والمتشابكة الجذور والفروع.

وسوف ندرس فى هذا الفصل على سبيل المثال ما وصل إلينا من نصوص أدبية درامية نمت من خلال النص الأدبى. أو من خلال النمو الذاتي للفعل الدرامى من خلال فن السيرة وفن القص الشعبى، وما تولد عنه من نمو الفن، والأداء التمثيلى الذى استتبع عملية القص/ والانفتاح على الغرب والتعرف على فن المسرح الذى كانت جذوره آخذة فى النمو..) [٦].

لذلك نعرض على الترتيب التاريخى:

أولا – التعازى الشيعية.

ثانيا – بابات ابن دانيال (خيال الظل).

ونعرض فى هذه الوحدة من البحث للتعازى الشيعية ، ثم نفرد للبابات وحدة بحثية تالية.

أولا – التعازى الشيعية

احتفالية العزاء

– ١ –

الحديث عن أصول المسرح العربى يدفعنا إلى مقولتين: **الأولى** – أننا نقصد بالمسرح العربى، المسرح العربى الإسلامى ، وذلك لنتعرف على الأصول الدرامية لشعرنا ولمسرحنا العربيين ، ولنبرهن – إسلاميا وعربيا – على أسباب تأخر ظهور المسرح بشكله (اليونانى– الغربى الحديث) ، فقد كانت عقيدة أهل السنة عائقا أمام ظهور الصراع – مكشوفا – بين الإنسان ونفسه ، أو بينه وبين الإله (أو الآلهة العربية القديمة) ، لأن (القدر / الله) قد رسم كل شىء ، وما على الإنسان إلا الطاعة لأنه لايدرى ما كتب له أو عليه.

أما **المقولة الثانية** فهى ضرورة وجود وظيفة جمالية أو اجتماعية لأى شكل فنى أو أدبى حتى يبرر وجوده. ويبرر القائمون عليه وجودهم حتى لايتعرضوا للأذى (السياسى).

والمقولتان تخرجان لنا نتيجة واحدة، وهى لماذا بدأ التوجه الدرامى الممسرح لأسباب سياسية ودينية؟ ولم اتخذ شكل الطقس الدينى الشعبى؟!

والإجابة عن هذه التساؤلات تضعنا أمام نشأة أول شكل درامى ممسرح فى تاريخ الأدب العربى الإسلامى ، ألا وهو نصوص « التعازى » لإقامة احتفالية « التعازى » . إذ لأول مرة نجد أنفسنا أمام « نص درامى » كتب خصيصا « للتمثيل » أمام « جمهور » من أجل « إقناعهم بموقف من شىء محدد » ليكسب تعاطفهم معه، وتبنى موقفه من القضية المعروضة، وتبنى تصوره الفلسفى (الدينى) للإنسان والعالم والحياة الآخرة.

والعناصر السابقة هى معطيات الظاهرة الجمالية والإجتماعية فى آن واحد، لذلك كان لابد أن ينشأ « نوع درامى » يستجيب للمأساة الإنسانية والسياسية والدينية انتهت بمقتل « الحسين بن على » فى كربلاء قبل وصوله إلى مقر السلطة في عهد أبيه « الكوفة » وهو مقتل مأساوى نظرا للملابسات العسكرية التى لحقت به ، ومثلت بجثته ورأسه

وأهل بيته حتى الأطفال والنساء والشيوخ.

ويزيد من حدة المأساة والصراع، أن بعض المشايعين له ، قد تخلوا عن نصرته فعرضوه للهزيمة، فى حين هو ككل الأبطال الشعبيين يقاتل حتى آخر نفس فى عمره، من أجل مبادئ سامية لاتخصه وحده، بل تخص الآخرين ، وتمس مثلا أخلاقية عليا، يسعى لها الإنسان كإقامة العدل ، وهزيمة الظلم، ونظرة بيت النبى صاحب الدعوة الدينية التى تفرعت منها كل هذه الاتجاهات والمذاهب المتعددة والمتناقضة.

ولكن كيف لهؤلاء المشايعين ان يعبروا عن « ندمهم » وأسفهم على التخلى عن نصرة « إمامهم » كما تخلوا عن ابية « الإمام » من قبل؟ لاسبيل لهم – فى البداية – إلا الشعر، نظرا لاضطهاد خلفاء بنى أمية لهم، وتحريمهم هذا « البكاء » من « البكائين » ، و « التوابين » على خلاف مذاهبهم فى التشييع، فنشأ شعرهم كشعر فرق سياسية إسلامية، أعطوا فيه الحسين صفات البطولة الحقيقية والبطولة الأسطورية التى وجدت أصداء واسعة فى نفوسهم ليزداد البكاء والندم ويزداد التعاطف ، فقد ذهب بعضهم إلى روايات عن الحسين بعد موته ، أعنى رواية حوادث ووصايا ، إذ نجد فى « مقتل سيد الأوصياء » ان « سكينة جاءت إلى أبيها الحسين بعد موته، فاعتنقت جسده ، فسمعت صوتا يخرج من منخره الشريف وهو يقول : أبلغى شيعتى عنى السلام وقولى لهم:

شيعتى ما إن شربتم عذب ماء فاذكرونى (٧)

أو سمعتم بضريب أو شهيد فاندبونى

وقد امتد هذا « الندب » إلى آفاق آخرى، فقد نما شعر الندب هذا حتى أخذ اتجاها دراميا واضحا فقد « ظهرت سمات خاصة فى الشعر المصرع منها ، الاتجاه إلى السرد القصصى كما فى معظم شعر السيد الحميرى ، والاتجاه إلى الناحية الشعبية فى تصوير المصرع ..» (٨) لذلك لم يكن غريبا أن ينمو الشكل الشعرى إلى الحد الدرامى ليستوعب درامية المأساة التى لاتخص « الشيعة » فقط بل تعنى كل مسلم لانه سبط النبى، كما تهم كل عربى لان هذة المأساة هى تاريخ تحول سياسى ودينى فى تاريخ العرب والمسلمين على السواء.

وكان لابد إذن أن ينمو الشعر ، وأن ينمو الطقس الدينى حتى يتوج بمقتل الحسين، وكان لابد أن توجد ظروف سياسية تسمح لهم بالتمثيل العلنى، وبقوة مفارقة للتصور

السنى فى «التشخيص» وكان لابد أن تبعد عن الدولة العربية الأعرابية التي تجعل المسلم الأعجمى مواطنا من الدرجة الثانية، ولذلك «يستطيع الدارس أن يدرك أن نصوص «التعازى» بدأت تظهر فى الأدب الفارسى منذ ظهوره بعد الإسلام فى شكل رثاء مذهبى، وأشعار تمثيلية وحماسية ومضامين تتعلق بشرح شجاعة وفدائية شهداء كربلاء.

وظلت تزداد وتكثر حتى أصبحت تمثل فى القرن التاسع الهجرى قسما مهما من الأدب الفارسى. ولقد عمل سلاطين «الشيعة» على تشجيع هذا الاتجاه فى الأدب بمحاولة «تمثيلية» فظهر المسرح الشيعى بوضوح فى عهد حكم أسرة «الديالمة» وخاصة «معز الدولة أحمد بن بويه الديلمى» سنة ٣٥٢ هجرية سنة ٩٦٣ ميلادية الذى أقامه فى «بغداد» عاصمة الخلافة العباسية ذاتها فى أول المحرم من هذه السنة.

ولما كان هذا النوع من الاحتفال جديدا علي أهل «بغداد» اعتبره علماء أهل «السنة» بدعة كبيرة إلا أنهم لم يستطيعوا شيئا أمام قوة معز الدولة، وقد استمر هذا الاحتفال يقام مرة كل عام فى الأيام العشرة الأولى من شهر المحرم فى جميع البلاد الخاضعة «للديالمة» وحتى سقوط دولتهم، وفى بغداد حتى أوائل حكم السلطان «طغرل» السلجوقى.

ولكنها ظلت تقام فى الخفاء بين الشيعة حتى تولت الدولة «الصفوية» حكم إيران وأعلنت المذهب «الشيعى» الإثنى عشر مذهبا رسميا للدولة سنة ٩٠٧ هجرية سنة ١٥٠٢ ميلادية. ونتيجة لذلك اعتمدت الدولة على رجال الدين اعتمادا كبيرا فى إقناع العامة والتأثير فيهم وشرح تعاليم هذا المذهب وأصوله وأفضليته على المذاهب الإسلامية الأخرى» (٩)

ونلاحظ أن هذا الطقس الدرامى الدينى قد وجد من شجعه فى العصر العباسى، فقد كان العباسيون مشجعين للشيعة إلا فى حالات الاضطراب السياسى، أو وجود مذاهب شيعية مضادة للسلطة، كما أن هذا الطقس قد أخذ ينمو بعيدا عن مركز السلطة فى بغداد، ثم دخلها فى ظروف وجود حاكم يحميه بقوته، كما كان نمو هذا الطقس فى منتصف القرن الرابع الهجري، موازيا لنمو الشعر الشيعى، نحو الدراما، ونحو الخلاف السياسى الواضح مع الأمويين ومن يناصرونهم من أهل السنة.

ونلاحظ أن التوظيف السياسى للدين ولرجاله ساهم فى بقاء الطقس «التعازى» وأعطاه وظيفة سياسية دينية، وأضفى عليه بعض القدسية إذ اعتبر نصا دينيا وطقسا دينيا يتبارى فيه المسلمون الشيعة فى بيان الندم «بإيذاء النفس» كما كان السبب نفسه عاملا مشجعا لتنمو صفات الحسين عبر «الخرافة الشعبية» ، لتصل به إلى رتبة صاحب النبوءة.

- ٢ -

ولقد أخذ «النص / الطقس» أسماء كثيرة كلها تدل على «المأساة» مثل مأساة كربلاء ، مأساة الحسين ، آلام الحسين، نشيد الشهيد ، وهى مسميات تركز على الشخصية والمكان، ويوصف الطقس كله بما فيه «النص» ومشاركة المتلقين فيه «بالعزاء» أو «التعازى» لذلك فهم يقدمون العزاء كل عام فى الذكرى السنوية لمقتل الحسين فحققت التسمية ، إذ يقوم العزاء - فى هذه الحالة - مصحوبا بالبكاء والندم، ولذلك أيضا يتحول التوجه من التعزية إلى المطالبة «بالثأر» فقد تحول الحسين إلى «ثأر الله» كما هو مكتوب فى أعلى ضريح الحسين «بكربلاء» باللون الأحمر المضيىء «ثأر الله».

ولذلك يكون الطقس محاولة لتذكر الشيعة بثأرهم القديم، بشحن عواطفهم بما فعله آباؤهم مع الحسين وعرضوه وأهله للمأساة، ونرى الشيعة الآن يبكون على العتبات المقدسة فى كربلاء ، التى تزخر بمقابر آل البيت وأبناء على وأحفاده بخاصة.

وهنا يتحول الندم إلى حماس، يعطى الطقس وظيفة نفسية أشار إليها أرسطو في فن الشعر، أعنى «التطهير» من عاطفتى الخوف والشفقة.

ولاشك فى أن وصول الشكل الدرامى لطقس التعزية - قد تأثر عند صياغته لعدة مرات - إلى تأثيرات فنية وفلسفية، استفاد بها الصائغون المجهولون ويمكن أن «نجد لها معادلاً عن المسرح الأوروبى فى المسرحيات الدينية المسماة بـ «الرغبات الربانية» وتقارن التعزية أحيانا بالتراجيدية اليونانية. ويرى فيها بعض الباحثين تعبيرا عن الزرادشتية الفارسية التى خنقها الإسلام ثم بعثت من جديد فى ثوب إسلامى عريق . أما البعض الآخر فيرجع نصوص التعزية إلى الملامح البابلية»(١٠) أو الفرعونية المتمثلة فى أسطورة «إيزيس وأزوريس» ، أو «انتصار حورس».

وعلى أية حال فهى تعود بنا إلى الأصول الأولى للدراما، فقد نشأت داخل طقس،

«ولاشك أن جذور الدراما تعود إلى الطقوس، وهو ما ينطوى على المساهمة..»[11] .
وهى أيضا قد نشأت فى حضن الدين وساهمت فى الدعاية له شأنها شأن المسرح القديم كله : الفرعونى ، اليونانى، الآسيوى . وهى شعبية من زاوية جهلنا بمؤلفها، ومساهمة أكثر من مؤلف مجهول فيها، وأنها تختلط بالتصورات الأسطورية والشعبية الخرافية للدين.

ولذلك فهي «احتفالية» ، تنتمى لكل هذه الأصول ، لكنها تكسر حاجز الأسرار إلى التمثيل العلنى . وهى تتوازى فى ثباتها دينيا وسياسيا بمسرحيات العصور الوسطى ومسرحيات الكنيسة في أوروبا وهى مسرحيات «الآلام والدموع» أو مسرحيات «آلام المسيح» . وهى - بذلك - تقدم الموت «الكرنفالى» الذى تزخر به كل المآسى الشرقية والدينية سواء الشرقية أو الغربية الأوروبية.

- ٣ -

واحتفالية التعازى ، تعتمد على فكرة «المسرح الجوال» الذى يمكن أن ينصب فى أى مكان تسير إليه القافلة» وهو لذلك مسرح بسيط يقوم على أدوات مسرحية بسيطة يسهل نقلها ، ولمها ، وفردها . أمام جمهور المتلقين. فهو عبارة عن «صندوق» تبسط أمامه «سجادة» ويلتف الناس حوله فى شكل «حلقة» ويصاحب الأداء التمثيلى بعض الموسيقى الحزينة (الدينية) . ويستعمل «المؤذن» ساترا (بارافان) لتغيير الملابس حسب «المشاهد» المطلوبة.

ويبدأ الاحتفال مع بداية شهر المحرم ، بطقوس البكائين المشائين الذين يحملون بعض الأدوات الحديدية كالسيف والخنجر والمسامير والأمواس ، ويلبسون السواد ويصرخون ويبكون ويعلنون الندم والتوبة بخمش ما يستطيعون تحمله من أجزاء جسمهم و قد يصل ببعضهم إلى إسالة الدماء والنزيف بل الموت أحيانا أو العاهة المستديمة وبذلك ترتاح نفوسهم، معتقدين أن الحسين سوف يسامحهم، وأنه عند «رجعته» سيفرح بهم.

ويستمر هذا الطقس إلى يوم عاشوراء (العاشر من المحرم) وهو يوم المقتل، فيجهزون خيلا مسرجة مستعدة لان تقل الإمام عند عودته، ويصاحب ذلك - فى اليوم نفسه - إقامة احتفالية العزاء الممثلة، أعنى تمثيل مشاهد (مجالس) «آلام السيد الحسين» حتى ينفض الجمع مع نهاية التمثيل.

ويقوم بالدور التاريخى «المقدم» أو «الراوى» وكما يسمونه بالفارسية (روزى كان) وهو يحكى ، ثم يتحاور مع المحاور الأول المسمى لديهم (بايامبر كان) ثم يتحاور مع المحاور الثانى المسمى لديهم (النوح كان) ويستعين بمجموعة تمثل الشعب أو الأمة، بالإضافة للشخصيات التاريخية التى اشتركت فى الفتنة من الفريقين (العلوى، الحسنى، الحسينى) و (الأموى - اليزيدى).

ونصوص التعازى التى تمثل كثيرة، وموجودة فى أماكن كثيرة من العالم فهناك : «أولا : العدد (٩٩٣) من الأصول الفارسية (ملحق) فى المكتبة القومية فى باريس ويحتوى على (٣٣) مجلسا ويحمل عنوان «جونغ - ى - شهادات» أو «نشيد الشهيد» وقد ترجم «الكسندر شودزكو» فى كتابه «المسرح الفارسى» خمس قطع (الأعداد : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٥ ، ٣٢) أما العدد (٢٤) وهو العدد الأكثر أهمية لأنه يروى آلام الحسين فقد ترجمه «شارل فيرولو» فى كتابه «المسرح الفارسى أو مأساة كربلاء» وطبع الأب «روبرت هنرى دوجنريه العدد (١٨) استشهاد على الأكبر» كما قام بترجمته - هذا هو الكتاب الأول.

أما الكتاب **الثانى** : فقد طبعه قنصل سابق لألمانيا في «بغداد». ويليهما «ليتن» ويحمل عنوان (كتاب ليتن) ويحتوى على خمسة عشر مشهدا مقدمة بشكل نقل فوتوغرافى لمخطوط «عراقى» مع مقدمة مختصرة.

والكتاب **الثالث** : هو (كتاب لويس) الذي نشر بالإنجليزية من قبل كولونيل انجليزى يسمى «السيد لويس بيللى» ويحمل عنوان «مسرحية الحسن والحسين المعجزة» ويحتوى على ترجمة ٣٧ مسرحية فقد نصها الأصلى من حينها» (١٢).

والنص الذى نعتمد عليه هنا ، هو إعداد حر قام به محمد عزيزة من كل هذه المخطوطات المتناثرة والمتعددة فى آن واحد . لذلك فالنص يستفيد من الهيكل العام للحوادث التاريخية ، ويوظف تقنيات مسرح الاحتفالية العزائية وهو ترجمة فرنسية عن النص الإنجليزى المترجم عن النصوص الفارسية ولما كانت النصوص تصاغ شعرا، فنحن أمام مشكلة حقيقية مزدوجة لأن النص: مترجم من ناحية، من خلال لغتين وسيطتين هما : الإنجليزية والفرنسية إلى اللغة العربية. ومن ناحية ثانية فهو خلاصة لنصوص كثيرة أعدت إعدادا دراميا. ومن هنا فلغة النص المترجم لاتصلح للحكم على لغة النص

الأصلي، والنص نفسه خلاصة لعدة نصوص ، مما يجعلنا أمام عدة نصوص متداخلة ومنتقاة ، الأمر الذى يجعلنا لانحكم على نص بعينه وإنما يدعونا الأمر للحكم علي « التقنية » بشكل عام.

ويبقى لنا – مع ذلك – مضمون التعازى، وحركة الأحداث ، الشخصيات كوحدة متداخلة ندرس من خلالها فكر التعازى ومثلها العليا الأخلاقية والجمالية.

ولما كنا نقصد دراسة نص الاحتفالية الخاص « بآلام الحسين » وهو الجزء المليىء بالصراعات والأحداث والحركة، لابد أن نشير إلى أن نص التعازى بشكل عام ينقسم إلي ثلاثة أقسام:

– حوادث قبل معركة كربلاء.

– آلام الحسين ومأساة كربلاء.

– ما بعد مقتل الحسين حتى دخوله الجنة فى العالم الآخر.

ويقدم « محمد عزيزة » ملخصا للقسمين الأول والثالث ، ويترك القسم الثانى بمعالجته الدرامية.

ويقوم **القسم الأول** بعمل الخلفية التاريخية والنفسية والدينية التى خرج الحسين فيها. وقد خلق المؤلف المجهول وسائل سماوية تربط بين الحسين والسماء ، وتجعل من الأوامر الربانية (قدرا مسبقا) لابد من تنفيذه ، كما نرى فى المسرحيات اليونانية القديمة.

وهنا نرى ثلاثة من الملائكة يقومون بدفع الأحداث وتشكيل شبكة العلاقات السماوية الأرضية ، فنرى: إسرافيل ، وجبرائيل ، وعزرائيل (بلفظهم التوراتى) يبلغون ثلاث رسائل: **الأول** يوصل أمر (الرب) (هكذا!) بتزويج فاطمة لعلى بن أبى طالب . **والثانى** : يوصل أمر الله بموت الحسن والحسين ميتة عنيفة لصالح المؤمنين. **والثالث**: يقبض روح النبى بمساعدة جبريل . وبذلك ينتقل النبى إلى جوار ربه والمؤمنون يعرفون سلسلة النبوءات والوصايا.

ثم مؤلف هذا الجزء يعطى بعض أوصاف النبوة للحسين تمهيدا لمشهد الاستشهاد، فالحسين يصنع المعجزات فى الخامسة، كأن تسلم على يديه قبيلة (يهودية) وتظهر

إرهاصات المعجزة الكبرى حين يجعله النبى الوريث الوحيد له من بين المؤمنين (وليس عليا) وحين يقبل النبى رجاءه بالخروج من عزلته.

ثم تأتى وصية فاطمة الزهراء المختومة التى تتنبأ بأن الله سيغفر للمؤمنين بسبب دم (السيد) الحسين . ولاشك فى أن التأثير المسيحى واضح الدلالة على نفسه فى هذه الاستخدامات (الإنجيلية) لدم الابن المفتدى ، ولإسلام اليهود على يديه، لكونه ينفذ أوامر السماء ونبوءة النبى حتى يصير هو النبى .

وهذا **القسم الأول** : يؤكد على العلاقة الميتافيزيقية القائمة بين الحسين والسماء والنبى ورسل السماء، وسوف تكمل هذه العلاقة بصفات أخرى فى القسمين التاليين سنشير إليها فى سياقها .

وننتقل **للقسم الثانى** ، وقد بلغ الحسين الخامسة والخمسين فى طريقه إلى الكوفة فنجد المشهد أمام قصر الحاكم عبيد الله ثم أمام الفرات حيث قافلة الحسين عند كربلاء، ورسول يحذره من دخول الكوفة ، ولكن الحسين يستشير أهله (زينب، العباس ، على الأكبر، على الأصغر ، قاسم) فيشيرون عليه بالمضى ، وأكدت له الجوقة (الشعب) الأمر نفسه ، فانطلق .

ويتحدد الصراع بين الفريقين (الحسين / الحق / الخلافة) وبين (جيش يزيد / الظلم / البيعة) وهنا ينقسم جيش يزيد بين متردد وخائف من قتل الحسين سبط النبى ، وبين (شرير / شمر) الذى يجرؤ على قتل الحسين ليفوز بالجائزة .

لذلك نرى « السواد » مخيما على هذا الجزء ، لأن الظلم سوف ينتصر ، فنرى منذ البداية فاطمة قد لبست السواد فى الجنة (١٤٠) . وثوب زينب يسود(١٤٠) ولذلك يسمى السهل الذى فيه المعركة سهل الظلم (١٤٥) ، وتصبح الشمس: غاربة (١٤٤) وهى الموصوفة بشمس الشقاء السوداء (١٤٠) ومن ثم يرى الحسين أشباح أحبابه الغائبين (١٤٥) قبل موته مباشرة ، ونرى الشر موصوفا فى نفس (شمر) بظلمات الغرائز (١٤٤) التى تعميه وتدفعه لقتل الحسين ولهذا كان تعليق زينب على هذه الأحداث جميعا بأن السواد قد عم العالم فعم الظلم وضاع النور، إذ تقول: يالعمى العالم(١٤٧) .

وهذا السواد بالقطع هو (رمز) الحزن والتعزية الذى يلبسه الشيعة (حتى الآن) وهو

لون الراية العباسية التى أطاحت بالدولة الأموية، كما أنه رمز لإظلام العالم انتظارا لعودة «الإمام» الذى هو ، على لسان شمر (القاتل) نورعين الدنيا والآخرة (١٣٧) . وهكذا يقف (النور نقيضا للظلام) طوال القسم الثانى كله.

والقسم **الثانى**، يقوم على الحوار بين أطراف الصراع (الأموى# الحسينى) وتقسم الأطراف طبقا لانحيازاتهم السياسية، ولذا نرى الحوار جوهرا فى هذا القسم لأنه يحمل الصراع وحركة الحدث الأساسى . أما «الجوقة» فقد قامت بوظيفة التعليق على الأحداث (١٣٠ - ١٤٥) وأحيانا كانت تكمل الحدث وتربط بين ما فات وما سوف يأتى كما فى (١٣٦) على سبيل المثال وهو ما كانت تقوم به الجوقة فى المسرحية اليونانية القديمة.

ونلاحظ استمرار معجزات الحسين وصلته بالسماء ، حيث نجد الجن والملائكة تعرض عليه التدخل لحسم الصراع لكنه يرفض ، حتى يتحقق القدر، فيعرض عليه «جعفر» ملك الجن أن يتدخل بجيش من الجن (١٤١) كما عرض جبريل على النبى من قبل أن يطبق الأخشبين (الجبلين) على المشركين، وبالتالى لابد أن يرفض الحسين كما رفض النبى ، وكذلك نجد «فيتروس» يطمئنه ويذكره بالخلود الذى ينتظره ، ولكن على لسان فيتروس تظهر معجزة ثانية هى عفو الله عن أحد الملائكة (فيتروس) يوم مولد الحسين، كما ارتبط من قبل - ميلاد النبى بالعفو فى السماء والأرض . وبذلك نلاحظ محاولة المؤلف لإضفاء سمات نبوية على الحسين، وهى سمات اكتملت على لسان الحسين نفسه : «إنى ما زلت مصمما أن أهب حياتى تكفيرا عن خطايا أمتى» (١٤٨) . كما قال المسيح المفدى من قبل . وكما قالت السيدة فاطمة فى بداية النص . عن دم الحسين الذي يفدى المؤمنين.

ولاشك فى أن نموذج «البطل المفدى» أو «البطل المخلص» قد رسم رسما شعبيا فى هذا القسم من التعازى ، حيث اختلطت صفات الحسين بتصورات إسلامية ومسيحية واجتهادات شيعية عن صفات الإمام.

ويتواصل الفهم الشعبى مع الأسطورة حيث نجد **القسم الثالث** قد وصل إلى يوم الحساب الأخير، ثم إلى دخول الحسين إلى الجنة بعد أن تسلم مفتاح الجنة. وكما بدأت معجزات الحسين بإسلام القبيلة اليهودية فى **القسم الأول** يرتد كثير من المسيحيين واليهود عن دينهم ويدخلون الإسلام أثناء رحلة رأس الحسين من كربلاء إلى دمشق (مقر الحكم الأموى).

ولاينسى المؤلف أن يدفن رأس الحسين بفلسطين القديمة فى معبد بناه « النبى سليمان » وهى إشارة إلى مكان نبوة مقدس، أو أن يعود به إلى كربلاء مع بقية جسده، وحتى يوم الحساب الأخير يجعل المؤلف الحسين أكثر عذابا من « يعقوب » ولذلك يعطيه مفتاح الجنة .

وهكذا تعطينا التعازى قصة الحسين من الميلاد إلى الاستشهاد إلى البعث والدخول إلى الجنة . وقد أعطى الحسين صفات النبوة ووهب المعجزات، وفاق النبيين .

ومن هنا نستطيع أن نقول إن الخيال الشعبى قد صهر الدينى بالخرافى بالتصور الخاص في رسم شخصية الحسين ليخاطب عاطفة المتلقين، ويدفعهم إلى البكاء والتعاطف أمام شخصية مقدسة .

تقوم (الحبكة) على مصادرة مبدئية فى قول جبريل للنبى قبل موته « إن الحسن والحسين لن يرتكبا أى خطأ ، ولكن ميتتهما الفاجعة ستكون ضرورية لصالح المؤمنين . . » وأن النبى « عندئذ . . رضخ لإرادة الخالق » وهى حبكة قدرية تضع الحسين من البداية ضد « القدر » الذى لابد أن ينتصر فى النهاية، سواء قاتل الحسين أم رضخ ليزيد ، فنهايته مكتوبة سلفا . وتأتى النبوة لتعضيد المصادرة علي لسان فاطمة وهى توصى زوجها عليا « عندما أفارق الروح، تذكر ذلك جيدا، ضع هذا الصندوق بعناية على صدرى لأنى أريد يوم المحاكمة النهائية أن أضع تحت أقدام العرش الخالق هذا العقد . ففيه ثمن دم ولدى ، دم الحسين الذى بفضله سيغفر لكل أمتنا وحتى أكثر الخطاة . . خطئا . . سيغفر له ، ويدخل الجنة » وهو ما يتحقق مع نهاية النص .

ومنذ اللحظة الأولى للحبكة تأخذ الجوقة دور (الضمير – الروح) بل دور (الشعب – الأمة – الشيعة) وفي الوقت نفسه تكرر (النبوءة / القدرية) فهى تقول بعد أن وصل ركب الحسين :

– طويلة كانت مسيرتنا

وكبير تعبنا

أيها السلام . . ياسلام العالم

لاتهجر معسكرنا

فى مساء التأمل هذا

ثم نجدها تشير إلى القدر المحتوم الذى تنبنى عليه التعازى :

– إن وردة الرمال

تنغلق على بلورها

والبوم الخائف

يمسك نعيبه

أى نبوءات قاتمة

تجعلك ترتجف ياسهل كربلاء!

ثم تواصل بيان طرفى الصراع على المستوى الرمزى (الظل X الضياء) والذى أشرنا إليه من قبل ، إذ نسمع الجوقة تحدد الصراع النفسى داخل الحسين بقولها :

– فى قلب الرجل العادل

الظل يحارب الضياء

ووفق الوحدات الأرسطية (البداية – التصاعد – الذروة – الهبوط والحل) تتجه الحبكة بالبطل (الحسين) بعد حديث الجوقة (الرمزى) إلى السرد ، على لسانه، مع معسكره، ليحدد موقفه من ذلك « القدر » « المصادرة » ، فنستمع إلى الحسين يقول لهم :

– ساعدونى إذن على أن أنطق بالكلمات التى تحرر قدرنا

وتتوالى أحداث الحبكة لنجد المعسكر الثانى يحدد موقفه ومطلبه وفيه التجلى الاجتماعى للمصادرة القدرية السالفة : يقول شمر :

– إذن كفانا مزاحا

بايع يزيد أو تهيأ للموت

ولذلك تتجه كل الخيوط نحو تحقيق نبوءة القدر، وتتجمع الخيوط كلها، فى قبول الحسين لمصيره فرحا.

ورغم ذلك كله (المصير المعلوم . نبوءة جبريل ، جعفر ، فيتروس، النبى ، فاطمة،

الحسين نفسه) يتصرف الحسين كالبطل اليونانى ضد ما أسماه : القدر المعاكس.

نراه يقاوم (بمفرده) بعدما هلك معظم جيشه وذويه ، ولم يبق منهم إلا زينب وأم كلثوم ، وزين العابدين المريض . يقاوم جيش العدو (الشر) على المستوى الاجتماعى، والضعف ليتشجع علي المستوى النفسى ، وعلى المستوى الرمزى (القدرى) يقاوم ما يعلمه وذلك ليعطى نموذجا للنضال ضد الظلم ولآخر نفس فى عمره رغم إيمانه بالقدر حتى اكتمال الحبكة والنهاية الدرامية المأساوية .

ونتيجة لذلك الشياب يأخذ الحسين صفات خبرة فهو « ملك » و « أمير الائمة » و « الأمير » ابن على المرتجى، ابن فاطمة بنت النبى « المختار السعيد » « الكريم المثالى » « النقى الجميل » .

ونتيجة لذلك يأخذ « الأعداء صفات سيئة ومنحطة محورها الظلام والشر كما أشرنا من قبل لصراع (الخير X الشر) ، (النور X الظلام) (العدل X الظلم) . وانتصار (الشر ، الظلام، الظلم) هو بالتالى الداعى إلى انتظار (النور) والصباح بعودة الشهيد .

— ٦ —

ويقوم نص التعازى على السرد فى القسمين **الأول والثالث** وعلى الحوار فى **القسم الثانى** واعتمد **القسم الثانى** على نظام المشهد أو اللوحة وليس الفصل المسرحى وقد تغلب الأعداد على نظام اللوحات، بالإظلام فى ختام المشهد .

والحوار يبدو مكثفا بعيدا عن التزيد أو الحشو اللغوى، وفى أحوال كثيرة (انفعالية) كانت اللغة تعتمد على الصورة الشعرية، والرمز الشعرى فتتحول إلى لغة شعرية تفسح المجال لخصوبة وكثافة دلالية ، على الرغم من سهولة وبساطة تركيب الجملة (المترجمة إلى العربى) ونرجو أن تكون كذلك فى الأصل الفارسى .

كما أن الجوقة كانت شخصية مجردة أثرت الحدث واللغة وساهمت فى إدارة الصراع وإشاعة الجو « الجنائزى » داخل النص بأغنياتها الحزينة .

ولابد أن نشير في ختام هذا البحث إلى المعجم التوراتى الإنجيلى الذى انتشر خلال الأقسام الثلاثة للنص كما فى مصطلحات « رضا الرب ، الملاك، صعودى المجيد، أهب

حياتي تكفيرا عن خطايا أمتى » ، ولاتنسى الإشارات المتعددة لـ « فيتروس (أو بطرس سيد حوارى السيد المسيح » ، جزر الروم، الجندى النصرانى الذى رفض قتل الحسين » .

وفى النهاية ، نحن أمام نص شعبى ، كتب بتصور شعبى خاص عن الدين، والخلافة والبيعة، وخاطب جمهور الناس داخل طقس دينى يقوم بوظائف اجتماعية وسياسية وفنية ونفسية، تجعل نص التعازي، أول نص (شعبى) درامى يأخذ شكل المسرح قبل أن نتعرف – فى أدبنا العربى – على النص الدرامى الممثل . وهو أول نص فى تاريخنا المسرحى العربى الإسلامى .

الهوامش:

(١) عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، المكتبة الثقافية . العدد (١٣٢) الفصل الخاص بخيال الظل والقراقوز، ص٦ ، ص٤٥ .

(٢) سليمان قطاية : المسرح العربي من أين وإلى أين ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سنة ١٩٧٢، ص ٥٣ .

(٣) سعد الدين حسن دغمان ، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣، ص٦٨ .

* محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٦، ص١٢ .

* محمد مندور ، المسرح النثرى ، دار نهضة مصر ، القاهرة، ص ٤ .

حيث ينص هؤلاء الباحثون وغيرهم علي وفود المسرح ويفصلون بين الأصول الدرامية ، أو النصوص الدرامية التراثية وبين الشكل الوافد علينا، علي الرغم من الجدل القائم بين التراث الدرامى والشكل الغربى .

(٤) ، (٥) سامية أسعد ، الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، ١٩٨٠، ص ٦٤ .

(٦) أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصرى المعاصر، جـ١ ، دار الثقافة للطباعة والنشر، بالقاهرة ، ١٩٧٥، ص ١٢ /١٣ .

(٧) عبد المنعم الكاظمى ، مقتل سيد الأوصياء ، ونجله سيد الشهداء ، مطبعة المعارف ، بغداد ، ١٩٦٤، ص ١٣٨ .

(٨) وحيد الجمل ، مصرع الحسين في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسى الأول رسالة ماجستير، جامعة القاهرة ، ١٩٨٠، ص ٢٠٦ .

(٩) محمد السعيد عبد المؤمن ، التجربة الإسلامية في المسرح الإيرانى ، حقوق الطبع والنشر محفوظة للمؤلف ، ١٩٨٢، ص ٣ .

(١٠) تمارا الكساندروفنا بوتيتسيفا ، ألف عام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن ، دار الفارابى بيروت، ط الأولى ، ١٩٨١، ص٤٢ .

(١١) دوسن ، الدرامة والدرامى، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدى (١١) وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨١، ص ١٤٥ .

(١٢) رفيق الصبان ، عرض وتلخيص ، الإسلام والمسرح لمحمد عزيزة ، مجلة الهلال يناير ، ١٩٧١، ص١٢٧ /١٢٨ . وسوف نعتمد على النص الكامل للمسرحية كما أعدها محمد عزيزة الموجود بالعدد نفسه،

— وانظر في هذا الصدد الحديث عن الطقوس الإسلامية : محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان ، سلسلة الهلال ، العدد (٢٤٣) أبريل (١٩٧١) .

ثانيا - خيال الظل
مسرح العصور الوسطى الإسلامية
بابات خيال الظل

"خيال الظل" فن قديم ارتبط بالشرق من حيث المكان، وارتبط بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة، بصرف النظر عن أدوات التخييل التى يقدم بها المخايل مشاهده المصورة، سواء أكانت الدمى أم قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلفى على جسم يبدو ظله على مكان ما - كالشاشة مثلا - ليس بعيدا عن تصور الإنسان، بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل، وليس ببعيد عن هذا التصور ما قدمه "أفلاطون" فى تشبيهه المستمد من "أوهام الكهف" الذى أيد به نظريته فى "المثل" فليس غريبا إذن أن يتحول "خيال الظل" إلى "فن" قائم بذاته، وأن يتخصص فيه "المخايلون" فى مختلف العصور ، تبعا للوظيفة المطلوبة منه، فقد بدأ تعليميا ، وانتهى مسليا، وقد كان كل عصر يفرز لنفسه ولخيال الظل الوظيفة الجمالية الملائمة. على أنه "ليس من الضرورى أن نضع مفهومى التعليم والتسلية فى طرفين متناقضين ، فإن التعارض بينهما لم يكن موجوداً دائما ، كما أنه لن يكون دائما موجودا" (١) . لذلك لم يتخل فن "خيال الظل" عن تعليميته ، بل أضاف إليها عنصر التسلية. أما انحراف خيال الظل فى بعض المواقف نحو تصوير المشاهد الجنسية، فقد كان انعكاسا لمطالب جماعة محددة، طوعت هذا الفن، نظرا لسهولة أدوات عمله، لتلبية مطالب خاصة تتعلق بالمتعة وحدها.

انتقل فن "خيال الظل" من أواسط آسيا إلى الشرق العربى بأدواته نفسها، بل انتقلت بعض "البابات" معه إلى الشرق العربى أيضا، وأصبحت نماذج تحاكى، وأقدم إشارة إلى هذا الفن فى تراثنا هى ما روى عن هجاء ذى الرمة لواحد من أصحابه كان قد توعده بأن يخرج أم ذى الرمة فى "الخيال"، ومعنى هذا أن خيال الظل قد عرف فى المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجرى وإن كان المحتمل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس استمتعوا به، ولم يكن منتشرا بين الناس كافة، وفى العصر الفاطمى ازدهر هذا الفن، إذ كان الفاطميون فى مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد، وكذلك أراد

الفاطميون أن يتوددوا إلى المصريين لينشروا فيهم أفكارهم ويحببوها إليهم ، وقد توصلوا إلى ذلك كله بالوسائل "فلا غرو أن يحظى فن خيال الظل فى عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديدا جدا. وبلغ من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفية عن المرضى فى المستشفيات ، ولإضحاك الجنود فى ثكناتهم (٢)" بل كان الفاطميون يفتحون قصورهم للناس فى يوم يعين لذلك من آن إلى آخر، لكى يشاهدوا المخايلين يلعبون خيال الظل ، ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصرى آنذاك، وبالاحتكاك المستمر بين فن التخييل والناس فى ذلك العصر، نما هذا الفن وازدهر، وضبط موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذى وفد إليه، حتى تهيأ الجو العام لقيام فن "خيال الظل" يلائم الذوق المصرى بخاصة.

* * *

سقطت بغداد (٦٥٦هـ)، ووفد "ابن دانيال" إلى مصر مع من هاجروا إليها من الشام خوفا من التتار، بكل ما يحمله من القدرة الشعرية والعقلية المتوهجة، فى نفس الوقت الذى اتجه فيه العصر المملوكى إلى الفن التشكيلى، خصوصا العمارة والزخرفة، وقل دور الشاعر وزاد دور القاص وقد واكب ذلك إبداع الشعب للسير الشعبية التى رسم فيها صورة لبطله المسلم المخلص، فى الوقت الذى عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المماليك" والشكوى تسلم إلى النقد، وإذا اجتمع النقد والخوف، نبتت الفكاهة الساخرة أو النكتة العابرة. وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سبيلها إلى الأدب العربى فى عصر المماليك"(٣) وبذلك اختفى المبدع خلف الستر مرة أخرى، فكما اختفى سلفه القصاص وراء "الأمثولة" اختفى هذا وراء التورية والسخرية، فاتجه الأدب إلى الوصف السطحى والرصد الفوتوغرافي، وأصبح الحرفية فى إظهار البراعة ، وفى الإتيان بالجناس والتورية والطباق والموسيقى اللفظية.

١ – في هذا الجو قدم "ابن دانيال" أرقى "بابات" فى تاريخ مسرح خيال الظل العربى، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية، واستطاع أن يحقق إنجازا فى إخراج نص لفن خيال الظل. ولقد كان لهذا الفن فلسفة خاصة نتجت من خلال التراث المسيطر على فكره، ولقد صدق ادونيس حين قال "مسرح خيال الظل حدس مدهش

اكتشف الأساس الذى ترتكز عليه النظرة العربية إلى الإنسان" (٤)

٢ - ومسرح خيال الظل يتمثل فى "بابة" (نص) ينفذها المخايل على الشاشة البيضاء أمام النظارة. والبابة (النص) هى النص الذى يحرك المخايل شخوصه على أساسه. ويختلف الموضوع المعالج بين كل فترة وأخرى حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع، وبذلك تعددت الموضوعات المعالجة بين كل فترة وأخري حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع، ثمانى عشرة بابه هى : أبو جعفر الأولانى، لعبة التمساح، التياترو، الثعلب الساحر (بابة صينية)، الحجية، حرب السودان، حرب العجم، الحمام، الشونى، الشيخ سميسم، الشيخ طالح وجاريته، السر المكنون، طيف الخيال، العجائب، عجيب، وغريب، علم وتقارير، القهوة، المتيم" والضائع اليتيم (٥)" ولقد تعددت مصادر البابات (٦)، فمنها ما نشر ملخص له ، ومنها ما وجدت الإشارة إليه وضاع نصه، ومنها ما نشر كاملا، سواء فى مصر أو فى أوروبا، وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق "بابات" ابن دانيال، وأشار الدكتور فؤاد حسين علي إلى بابة لعبة التمساح، حيث عرض ملخصا لها فى كتابه "قصصنا الشعبى"، كما عرض للعبة المنار فى نفس الكتاب، وكذلك عرض الدكتور محمد حسين لبابة" الشيخ طالح وجاريته السر المكنون". ولا ننسى فى هذا المقام جهد العالمين "بول كالا" و "جورج يعقوب" فى جمع بعض البابات ونشرها.

وهذه البابات الثمانى عشرة تمتد على المستوى الزمنى ، من القرن الثانى الهجرى حتى القرن الرابع الهجرى تقريبا، وهو التاريخ الذى يرجع إليه آخر البابات.

* * *

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها المخايلون جيلا بعد جيل، لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة، وقد ظهر بعد ابن دانيال طائفة من المخايلين الذين ارتبطوا بواقع المتلقى فكانوا يغيرون فى موضوعات باباتهم ليراعوا ذوق العصر، أو ذوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من "خيال الظل"، قدم البابات التى تعالج موضوعات الجنس، أو التى تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة. هروبا من سيطرة النظرة الدينية الشكلية التى كانت سائدة طوال العصور التى ظهر فيها خيال الظل، وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معاقرة المشاهدين بعض المشروبات

الروحية أو تعاطيهم المخدرات، ومن الواضح أن كل ذلك كان هروبا من واقع الحياة فى العصور الوسطى، وبخاصة فى مرحلة قيام دولة المماليك (٦٤٨هـ - ٧٧٤هـ).

فقد "اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ - مظهرا - علي أمور الدين، ورعاية أوامره ونواهيه أمام الناس وجماعة العلماء والفقهاء، فأظهروا التشدد فى تطبيق حدود الشرع، ومحاربة الخارجين بصورة لايقرها الشرع نفسه، كما اهتموا اهتماما بالغا ببناء المساجد ودور الحديث والمدارس التى تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة، وأسرفوا فى تشييدها، وصرفوا عليها ببذخ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة، وتنافسوا فى ذلك، على حساب الرعية، غير مبالين بزيادة الضرائب والمكوس، وارتكاب المظالم فى سبيل تحصيل الأموال (٧)" . ولم يكن ذلك موقف دولة المماليك الأولى وحدها، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة، التى تمثل التناقض بين ما يقال وما يمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية. وقد اشتد طغيان الحاكم المتذرع بالإسلام فى إبان الحكم العثمانى ومماليكه وانكشاريته فيما بعد، وكان الإنسان هو الضحية الأولى لهذا التناقض الحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذى انفصل عنها على مدى حقب طويلة، والذى أبدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية، واخترع لنفسه وسيلة لترويح يتنفس من خلالها، ويفرغ فيها طاقاته ووقته.

وفى هذا الإطار يمكننا ان نفهم طبيعة الموقف المزدوج فى "بابات" خيال الظل، الذى يجمع بين المجون والتوبة، ففى الوقت الذى تعرض فيه لحرافيش المجتمع فى غيهم ومجونهم، كانت تنتهى بالتوبة والاستغفار، حتى تفلت من طائلة القانون المملوكى، ثم إن البابات كلها كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التى يعيشها الناس، فمنها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف نفاقهم وتناقض أقوالهم مع أفعالهم، كما فى بابة "الشيخ طالح وجاريته السر المكنون" وكما سنرى فى بابة "عجيب وغريب" لابن دانيال، ولارتباط البابات بالشعب الف المخايلون بابات يشاركون بها فى الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية، كالزواج أو الميلاد، وكانوا يعرضونها فى الأماكن العامة، خصوصا المقاهى، وأحيانا فى بيوت الأغنياء. ومن هذه البابات بابة كانت تمثل طوال سبع ليال، هى بابة علم وتقادير"، التى تعالج موضوع الزواج، وتمثل مراحله حتى يتم، وكانت هذه البابة بصفة خاصة تنمو مع مرور الزمن، حيث كان المخايلون يضيفون إليها نصوصا وشخصيات جديدة يرون أنها قريبة إلى روح الشعب

المصرى، وكان العرض يشتمل على عدد من الأجزاء، وكان الجزء الأول والأساسى هو "علم وتقارير" يليه بابة أسموها "لعبة الحمام" تصور احتفالات الناس بالعروس فى الحمام، ثم انفصلت عنها بابة أخرى سموها "لعبة التياترو". ويجدر بنا أن نلاحظ هنا مصطلح "التياترو" الذى يؤكد استمرار هذا الفن حتى ظهور المسرح" فى وقت متأخر وأنه عاش جنبا إلى جنب مع بدايات المسرح حتى تلاشى خيال الظل مع ظهور السينما، وكان بعض البابات مخصصة للاحتفالات الدينية، كما فى بابة "الحجية (٨) التى تصور رحلة الحج من مصر إلى الكعبة ثم العودة، وتشرح ما يدور بين الحاج والناس، وما يتصف به موكبه، فقد كان الحج فى ذلك الزمن مظهرا إسلاميا تقام فى مناسبته الاحتفالات قبل الذهاب إلى مكة وعند العودة خصوصا الاحتفال "بالمحمل" وهناك بابة أخرى تمثل وقائع ثورة المهدى بعد فتح السودان. تسمى "لعبة العجائب أو حرب السودان" ومن هذا نرى أن موضوعات خيال الظل امتدت عبر تاريخ مصر المملوكية العثمانية، وتركزت حول ما يدور فى واقع الحياة المصرية الإسلامية، وقامت بتعرية الواقع والكشف عما فيه من تناقض وزيف، كما أنها سجلت مناسبات دينية أخرى تتعلق بالحرب والثورة. وأيضا فإن نصوص كثير من البابات كانت قابلة للتجديد والحذف والإضافة، مراعاة للمتلقى وذوقه.

ولقد ارتبط نمو خيال الظل، وازدهاره بنهضة الفنون التشكيلية فى مصر آنذاك ونحن نعرف أن الفنون التشكيلية المصرية كما ظهرت فى العمارة، والآنية، والمنسوجات، بلغت حدا كبيرا من الإتقان والمقدرة الفنية" (٩)، وفن المخايلة يعتمد أساسا على واحد من الفنون التشكيلية هو الرسم أو التصوير، كما أن تجهيز الدمية وفقا للأشكال المطلوبة يعد فنا تشكيليا قائما بذاته، بالإضافة إلى ارتقاء مهارة المخايل فى تحريك الخيالات الممثلة لشخوص البابة. وكذلك ازدهرت فنون الموسيقى والغناء والرقص، وازدهر الأدب الشعبى، وما كان لخيال الظل أن يجد أدواته ومواده بغير ازدهار هذه الفنون التشكيلية العربية.

٣ – ترتبط ميكانيكية "خيال الظل" والموضوعات والشخصيات التى يعالجها بوظيفة "الفن" السائدة، التى قرنت النص الفنى (الأدبى) بالرؤية الأخلاقية المسيطرة على العصر المملوكى كله، وبالرؤية النقدية الكلاسيكية المسيطرة على المبدع فى سائر الفنون، فقد خرجت كل هذه الرؤى (الأخلاقيـة، والنقـدية، والإبداعيـة) من منظور واحـد هو

"التعقل"، أى أن يقترن الخيال بالعقل فيصبح الخيال متعقلا (١٠).. وهى تتجه إلى غاية واحدة، التواصل مع أى نوع "فنى" والإفادة من أى معطى غير تراثى لايتنافر مع عناصر التراث.

اتجه الإبداع والنقد - بنفس الرؤى الكلاسيكية - إلى المعطيات الفنية الجديدة وكان أهم هذه المعطيات "خيال الظل" فقد شهد المجتمع الإسلامى تغيرات اجتماعية وسياسية جديدة، حملته على العناية بهذا النوع الفنى ذى التاريخ الممتد إلى آلاف السنين (فى الصين والهند واليابان). والمرتبط - زمنيا - بالمفهوم التعليمى الوعظى، فالتقى الاتجاهان التراثى والمعاصر آنذاك لينمو فن خيال الظل ويجد مؤلفه المبدع "ابن دانيال الموصلى الكحال الشاعر"، الذى شاهد مرحلة زوال الدولة العباسية، وشاهد انتهاك التتار لكل ماهو أخلاقى ومحافظ، وشاهد عبث المماليك بالبلاد التى هاجر إليها (مصر).

ارتبط خيال الظل نتيجة لهذه العوامل مجتمعة بالموروث القصصى المعروف فى سير العرب، والقرآن ، وفنون المقامات والحكايات. ووجد استجابة من جانب المتلقين على مختلف طبقاتهم وانتماءاتهم، لأنهم جميعا كانوا محكومين بنفس الرؤى والمعطيات القديمة والمعاصرة لهم، ومن ثم كانت الفلسفة العامة للعصر ممهدة لاستقبال هذا الفن، وإحياء ما اندثر منه خلال طغيان القصيدة، فازدوج - عند هذا المفهوم - وتلازم "التمثيل والتخييل"، فكما كان الممثل يختصر الفكرة ويقربها للأذهان، ويقربها تقديما حسيا للمتلقى فى إطار "الصورة البلاغية" فى الشعر، والحكاية الهادفة "فى المقامة" "وكليلة ودمنة" والتراث الشعبى كله. كان خيال الظل يقدم نفس الشىء بأسلوب الفن التشكيلى المعروف عند ذاك، ليصبح لونا" من تمثيل الحقائق والأفكار، وهو بحكم تسميته، يقود إلى التفكير فى الدور الذى يلعبه للتخيل تطلق على مجال لايختلف كيفيا، إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث وأشخاص" (١١). ومعنى ذلك أن الشخصيات والرموز المنتشرة فى بابات خيال الظل هى أدوات توازى الأدوات اللغوية المجازية عند الشاعر وصاحب المقامة والقاص.

ونرى "ابن دانيال" يقرر فى البابة الأولى "طيف الخيال" أن ما يقدمه "بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذلك الخيال" (١٢)، وأنه "لكل شخص مثال. وتحت كل خيال حقيقة"(١٣)، أى ما يقدم من خيال الظل يخرج من الواقع (الحقيقة) ولكنه يأخذ الحس

الجمالى فيتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الجمالى. ومن ثم لكل شخص (خيال - شخصية) - على هذا - رمز فكرى. وتكمن الحقيقة - بمفهومها الأخلاقى - تحت هذه الأمثلة والشخوص والرموز، لأنها تتوارى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها، كما أن التحوير الحادث فى نمط الشخصية يأتى من قبيل تكبير المثالب، وتكبير المحامد، لنبعد عن المذمة ونقترب من المحمدة. ومعنى أن المخايلة الظلية توجه السلوك بطريقة أكثر تأثيرا على المتلقى وبالتالى فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة (ترجيح) غير واعية، عندما يقترن الموضوع بما هو أصح منه أو أفضل، فيغدو معها أطوع إلى التخييل. (١٤) وترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الدراما كما حددها أرسطو فى محاكاة السلوك والطبيعة، وخيال الظل - عندئذ - شأنه شأن التصوير المجازى "لايهدف إلى نقل الواقع كما هو. وإنما يهدف إلى تخييله، أى إلى نقل صورة متحركة عن الواقع، توحى به وبما يتجاوزه فى آن" (١٥).

ونستطيع بعد ذلك أن ندرس خيال الظل على أنه "أمثولة" توازى هدفا اجتماعيا، جماليا، حدده المجتمع من خلال علاقاته الخاصة والعامة، وحددته الخبرة الجمالية للمجتمع العربى الإسلامى من قبل، من خلال مثل أعلى تتجه إليه هذه الخبرة الجمالية. لأن "المثل الأعلى الجمالى للجماعة (ينزع) إلى تحديد الخبرة الجمالية الذاتية الفردية .. فى اتجاه البناء الثقافى" (١٦) ويتجه إلى البنية الأم المتولد عنها.

البنية الجمالية للبابات الظلية:

نقصر الدراسة الجمالية - هنا - على بابات "ابن دانيال" لاعتبارات كثيرة، فى مقدمتها أنها أرقى ما وصل إلينا من بابات فهى تمثل العصر المملوكى وتجاوزه فى آن، كما أنها تكشف عن رؤية نامية خلال البابات الثلاثة" طيف الخيال، عجيب وغريب، المتيم والضائع اليتيم"، كاشفة عن أسلوب العصر وفنونه الأدبية السائدة. وفى حين تركز البابات "غير الدانيالية" على الموضوع وحده، حمل "ابن دانيال" رسالة التأليف الظلى بعدما بهتت البابات، وأصبح خيال الظل وقد محته الاسماع، ونأت عنه، لتكراره الطباع. (١٧) ولذلك يقول "ابن دنيال" للمتلقى (صنفت لك من بابات المجون، والأدب العالى لا الدون.) (١٨)

تتشكل البنية الظلية. من "ثيمات" يحافظ عليها المبدع فى كل بابة علي حدة، ثم

فى البابات الثلاث، على الرغم من اختلاف الموضوعات التى يعالجها فى كل واحدة، وهذه التيمات مرتبطة - فى زعمنا - بالخطبة الوعظية فى هيكلها العام، حيث نجد التحليل "المورفولوجى" للبابة كالآتى :

- مقدمة نثرية تشمل : الحمد، والثناء، والصلاة على النبى، ثم الدخول فى الموضوع.
- سيطرة الصوت الواحد على النص وندرة الحوار.
- تخيل متلق يسأل ويجاب عن سؤاله، كما كان يفعل الفقهاء عند الإجابة عن الأسئلة المتخيلة من جانب المتلقى، أو كما يتخيل الخطيب سؤالا من الحاضرين دون أن ينطقوا به فيجيب عنه.
- الخطاب المباشر للمتلقى ومحاولة إشراكه أحيانا.
- الاستشهاد بالشعر والتراث الإسلامى (القرآن - الحديث)
- سيطرة الحس الوصفى التقريرى.
- كل شخصية تبدأ الحوار، تبدأ كلامها ، وتختمه بالصلاة والتسليم.
- وصف المتلقى بالمحاور والدعاء له.
- تنتهى البابة - دائما - بالتوبة والاستغفار، وطلب الرحلة للحج الذى يعيد الإنسان كيوم ولدته أمه، طاهرا من كل ذنوبه القديمة - كما أخبرنا الحديث الشريف.

ويتكرر هذا البناء بنفس الثيمات فى كل بابة، وليس ذلك بغريب، فقد كان هذا العصر عصر الخطب السياسية والدينية، وعصر الحروب المقدسة، وانتصارات الظاهر بيبرس، وسيطرة الوعاظ على المساجد وحلقات العلم، بل كان الوعظ عندئذ نغمة سائدة فى كل الموضوعات، يتميز بالمباشرة فى التعبير والخطاب، وباللعب بالألفاظ (الجناس - الطباق - التورية) واختيار الجرس الموسيقى عند تشكيل العبارة حتى تجذب السامع .

وبالإضافة إلى هذه "الثيمات" التى حافظت عليها "البنية" الجمالية للبابة، هناك خصوصية فى التشكيل الجمالى لكل بابة على حدة، فرضته معالجة الموضوعات المختلفة، وطاقات المخايل على تحريك شخوصه، ومحاولة جذب المتلقى وإشراكه، وقد كان المتلقى

ذا تأثير مزدوج فهو من – ناحية – أشاع جو الجنس والعربدة، ومن ناحية ثانية، حول النص إلى خطاب مباشر له، بوصفه المستهلك المباشر للبابة، وعليه يعتمد مورد المؤلف والخايل، على نحو هبط بالنص فى سبيل إرضاء هذا المستهلك على نحو ما تفعل المسارح اليوم.

ففى البابة الأولى "**طيف الخيال**" يركز المؤلف على الهدف من تأليف البابات، والمنهج المتبع فى ذلك، ووظيفته الاجتماعية، كما يجعل من البابة إجابة لطلب المتلقى، ورغبته فى الارتفاع بمستوى النص، وتبدأ وقائع البابة بحديث الأمير وصال عن مغامراته، وما حدث له قبل أن يقرر الزواج والتوبة، وصدمته فى "الخاطبة" "القوادة" وزوجها "الشيخ الفاسق".

وتنتهى البابة بالتوبة وطلب الحج. ونظرا لوجود "حكاية" يعالجها النص، فقد تميزت هذه البابة ببعض المشاهد الحوارية فى حين فقدت البابتان الآخريان هذا الحس الحوارى.

وتعرض " طيف الخيال" لشخصيات عالية المقام فى المجتمع كان من الصعب قبل ابن دانيال أن تعالج، فالأمير وصال، وجدى مملوكى رفيع الشأن، استطاع بنفوذه أن يغوص في مغامرات غير أخلاقية، تعرضها البابة تفصيلا، وفى هذا هجوم مقنع على شريحة الجنود المماليك الذين كانوا يعيشون فى مصر فسادا فى ذلك الوقت.

ويعرض ابن دانيال لشخصيات "الحكيم – الطبيب، والمأذون، والخاطبة، وزوجها، والشاعر، والكاتب بالإضافة إلى طيف الخيال، وتتجه كل الشخصيات إلى حل أخلاقى، يعكس طبيعة الصراع بين القطبين التقليديين (الخير والشر)، حيث ينتصر الشر فى البداية ويتقهقر الخير، لكن يفوز لأنه الدائم، ولأنه الحل المرضي، نظرا لتكوين المجتمع وتراثه الدينى ونظرته الأخلاقية، فنحن نرى اتجاه طيف الخيال والأمير وصال إلى التوبة والصلاح، وموت الخاطبة القوادة على يد الحكيم كما ينال العقاب السريع الشيخ العاصى زوج الخاطبة. وفى نهاية البابة نسمع الأمير وصال يخاطب طيف الخيال قائلا :
"يا أخى ياطيف الخيال، ما بقى إلا الارتحال، قد عزمت على الحجاز، وخرجت بالحقيقة عن المجاز، وقصدت غسل هذه الآثام، بماء زمزم والمقام، ونويت زيارة سيد الأنام، صلى الله عليه وعلى آله الكرام، اجعلنى نصب عينيك، وهذا فراق بينى وبينك" (١٩)

يكشف هذا عن جوهر الصراع بين الخير والشر، على الرغم من ندرة الحوار، ولأن

الصراع نتيجة الحركة بين متناقضين، فهو يبرهن على درامية النص، دون أن يؤكد مسرحيته (إذا قسنا المسرحية) بمقياس المسرحية الغربية. والسبب فى هذا "أن الموقف الدرامى لايتحقق فى الأدب المسرحى وحده، بل أنه ليتحقق فى كل أدب، إذ هو موقف أصيل فى الإدراك الجمالى للعالم) (٢٠). وطيف الخيال تعكس طبيعة الصراع الأخلاقى.

وبنفس هذه الثنائية نجد رسم الشخصيات عند "ابن دانيال" فى طيف الخيال، فهى تبدأ خاطئة، تنتهى تائبة، وتحمل صفات عكس وظيفتها، فالشيخ فاسق، والخاطبة قوادة، والأمير خاطئ، بالإضافة إلى الثنائية الضدية التى تجلت فى استخدام التضاد والطباق والمقابلة كثيرا فى النص.

ومن الواضح أن البابة - هنا تعرض بهؤلاء جميعا، وتعمل على تعريتهم، وبيان تناقضاتهم، وتتجه هذه البنية الجمالية إلى رؤية المبدع النقدية التى تعرى عيوب المجتمع فى محاولة لإصلاحها وكان ذلك وراء اختيار هذه الأنماط من الشخصية، ووراء طريقة تحريك الحدث داخل النص.

ويتم بهذه البابة الجزء الأول من رؤية "ابن دانيال" لواقعه، حين عرض لهذه الشريحة الإجتماعية. لذلك فهو ينتقل فى البابة التالية لإكمال هذه الرؤية، فينقل الحدث إلى شريحة اجتماعية دنيا، تعكس وجها آخر من مشاكل المجتمع المصرى فى عصر المماليك، وهو الوجه الاقتصادى، الذى وضع بذوره فى البابة الأولى فى قوله:

ترجمته طيف الخيال الذى	حكى هلال طالعا بالحدب
مذاهب الفضل به جمة	فنطقوه سادتى بالذهب (٢١)

ويعرض فى البابة الثانية "**عجيب وغريب**" شريحة المحتالين، الباحثين عن لقمة العيش أو الثروة على حد سواء، لا فرق بين رجل دين، أو ساحر، أو مقرئ للقرآن، فالمشاهد تدور بين شخصيات تعيش على هامش الحياة، لكنها مؤثرة فى فكر المجتمع، وقادرة على استهواء البسطاء، وسلب ما معهم من قروش قليلة.

ويعكس ابن دانيال فى هذه البابة "أحوال الغرباء، المحتالين من الأدباء، الآخذين بهذا الشأن المتكلمين بلغة الشيخ ساسان. (٢٢)

والشيخ ساسان رمز لكل محتال على ذوى العقول الساذجة، بأمور لايقوم عليها دليل

عقلى، فيصدقها العوام ويعتمدون على أمثال "ساسان؛ فى حل مشكلاتهم، والتنبؤ بمستقبلهم، فى زمن لايعطى، فقد جفت موارده الاقتصادية، بسبب مشاحنات المماليك وبذخهم حتى أنه "لما لم يبق من يستمطر وابله، ولا من يرجئ نايله، رأينا الحيلة عليهم، ولا الحاجة إليهم. وتركنا العمل، وملنا إلى الراحة والكسل، وانفردنا بتدبير الحيل فطورا أدعى معرفة الكيميا.. وتارة اكتب على الشقف لذهاب ماء البير، وأدعى الحكم على ملوك الجان.. (٢٣) لذلك يأمرهم كبيرهم قائلا "وانصبوا الشباك على العباد" (٢٤)

ولايخفى هنا أن الشخوص تتحدث بلسان الراوى "الشيخ على" وتسقط ما فى نفس المؤلف " ابن دانيال" . وتشف عن الأزمة الاقتصادية التى عاشها هؤلاء الحرافيش فى ذلك الوقت.

ومن ناحية ثانية أتاح تعدد الشخصيات (مع اختفاء الحوار) – باستثناء تدخلات "الريس على" لوصل حركات الشخصية والاعيبها حتى تنتهى من دورها – أتاح ذلك الفرصة لبيان مهارة "المخايل" وقدرته على عرض قائمة كبيرة جدا، وهى:

غريب : الساسانى المحتال.

عجيب الدين: الواعظ المنافق.

حويس: ملاعب الحيات والثعابين.

عسيلة المعاجينى : } بائعا الأعشاب الطبية والمعاجين.
نباته العشاب :

مقدام الآسى : الحلاق.

حسون الموزون: لاعب الاكروبات.

شمعون المشعوذ: الحاوى خفيف اليد.

هلال المنجم: قارئ الطالع.

عواد القرامطى: بائع الحجاب والخرز.

شبل السباع: مروض الأسود.

مبارك الفيال: مروض الفيلة.

أبو العجب: لاعب بالجدى.

أبو القطط: مروض الفأر والقط.

زغبر الكلبى: مدرب الكلاب.

أبو الوحوش: مدرب الدبة.

ناتو : المنولوجست السودانى.

شدقم البلاع: بالع السيوف.

ميمون القراد: مرقص القرد.

وثاب البختيارى: البهلوان.

جراح المنبل: المشعوذ.

حماد: صاحب المشاعل والنار.

عساف الحادى: جمال.

لذلك تختم كل شخصية من هؤلاء حديثها بطلب العطاء حتى إن عجيب الدين الواعظ المرتزق يحدد عطيته بسكين يبرى به الأقلام، أو بقميص، أو حتى بمنديل يمسح به الوجه (٢٥) ويظهر مصطلح " التسول" على لسان شمعون المشعوذ: "قل يا معلم أطعمنى نقل الكرام .. هات ولا عار على من أبطأ، وأخلف على من أعطى" (٢٦) وعلى لسان هلال المنجم "فهذا ما دل عليه الطالع المنحوس، فأكرم الطالع ولو بأربع فلوس"(٢٧) وقول (القرداتى) ياسراة الناس. ارحموا من رزقه على يد هذا القرد. وهذا النسناس"(٢٨)، علي لسان حمال المشاعل:

– هات أخلف الله عليك بالعطا المبذل.

جدلى بما وعدتنى بحق مولاى على (٢٩)

حتى يصل الطلب والتسول إلى أتفه الأشياء على لسان عساف الجمال: "من مدّ يده إلى بمعروف، ولو بخيط صوف، أو بكف من الشعير. فى علف هذا البعير، رزقه الله فى هذا العام الحج إلى بيته الحرام، وزيارة قبر النبى عليه أفضل الصلاة والسلام.. (٣٠).

ويشف هذا الإلحاح من كل شخصيات البابة على طلب العطاء، عن ضيق ذات اليد، عن هذه الشريحة، ابتداء من رجل الدين إلى أرباب أدنى المهن. "وابن دانيال" يضمن هذه البابة الفاقة التى يعيشها أدباء عصره، ويبدو ذلك فى قوله فى ختام البابة :

وإنى ومجدى وشانى وفنى

غريب غريب غريب غريب (٣١)

وقد كان من أثر رغبة المبدع والراوى فى التنبيه على سوء الأحوال، أن تحولت البابة إلى مشاهد منفصلة (خمسة وعشرين مشهدا) تبرهن علي قدرة المخايل، وقد اختفى الحوار نهائيا هنا، وحين يستعان بصوت الراوى لايحدث حوار، بل يربط المشاهد بتعليق سريع، والصراع باهت جدا، فلا درامية فى هذه البابة، بل هى رصد لشريحة اجتماعية ساء حالها كما ساء حال المؤلف.

وتميزت هذه البابة بالهجوم على الوعاظ، كرمز لرجال الدين. ولكن المولف يتخفى وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث، وطلب المغفرة فى الختام، حتى لايستعدى السلطان ورجال الدين عليه، وتعد بابة عجيب وغريب أقرب البابات إلى روح بطل المقامة (المغترب، المحتال) على لقمة العيش.

أما البابة الثالثة : "المتيم والضائع اليتيم " فتكمل رؤية الكاتب الجمالية لنفسه وللعالم حيث تكتمل ثلاثية طيف الخيال، عارضة لقصة شاذة بين رجل تركى وبين المتيم، يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رجلين (وكان ذلك شائعا فى عصره) لكننا نحس أن هذه البابة ألصق بالبابة الثانية، لأنها تعرض بعض المشاهد الترفيهية، كعراك الديكة، ومناطحة الكباش والثيران، وهى مشاهد تظهر براعة المخايل أكثر مما تعرض تمكن المؤلف نفسه، لذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تراعى ثلاثة أطراف : المؤلف، الراوى (المخايل)، المتلقى، لأنهم يؤلفون النص من جديد، ويجعلونه قابلا للنمو والحركة حسب تغير أحوالهم، ومن ثم يكون النص المكتوب مشروع عمل، وليس نصا نهائيا..

ويتضح هذا من خلال :

– تدخل "الريس على" بالسؤال السريع ليربط بين المشاهد بعضها ببعض. من ناحية. وبين المشاهد والجمهور. من ناحية أخرى.

– حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور.

– تعليقات المؤلف "ابن دانيال" حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع ما يحدث.

– إضافة موضوعات الجنس على اختلاف أنواعها، إرضاء للجمهور.

وتنتهى البابة الثالثة بالتوبة والندم كذلك، وتكتمل الرؤية الجمالية للذات، البادية فى حالة فقر واغتراب عن العالم الغارقة فى ماخور الجنس والشذوذ فى مجتمع متفتت البنية.

كما تكتمل أيضا رؤيته للعالم الاجتماعى المتناقض، الذى حول وظيفة خيال الظل الترفيهية إلى أداة للتغيير الاجتماعى على عدة مستويات.

المستوى السياسى: ويتمثل فى نقد المماليك، إما من وراء "قناع" : البابة الأولى: شخصية " الأمير وصال ، الجندى المملوكى" صاحب المغامرات المقززة، وإما بالتصريح مباشرة بعبثهم فى البلاد.

يقول فى "عجيب وغريب " واللهم أعذنا من همزات الشياطين، وسخط السلاطين"(٣٢) وفى بابة المتيم" يقول:

أهلا وسهلا بطلعة الديــــــــــك كأنها عروة الصعاليك	
أتـى بتاج كـــأنه مـلك	بين زجاج مثل المماليك
رأيته إذ يسير مـن ذنبه	كأنه الصـــالح بن رزيك

ونجد ابن دانيال يوظف السخرية المرة فى النقد السياسى، حين يقرن الاستعاذة من الشياطين ومن سخط السلاطين، فى سياق ماكر لايحاسب عليه، وفى الأبيات يأتى بالصعاليك والمماليك والصالح بن رزيك فى سياق واحد، تفهم دلالته على الوجهين السيء والحسن، هروبا من السلطة السياسية ورقابتها.

وعلى المستوى الدينى الاجتماعى ينقد ابن دانيال رجال الدين فى مظاهرهم الكاذبة، وبخاصة حينما يعلو عجيب الدين المنبر ويعظ الناس فى حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه ونفاقه، وعجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله، المفرط فى جوهره، وقد أشاعوا روح التواكل بين الناس، حتى أن الحرافيش "عرفوا سر الحشيش، لأنهم ذاقوا بها لذة الكسل. وهربوا من نصب العمل". (٣٣) ويكتمل النقد الاجتماعى

-كما ذكرنا - باستعراض حالة هؤلاء الفقراء.

ومع إشاعة جو الجنس، وتعرية قاع المدينة "القاهرة" نجد المؤلف يحمى نفسه بالتراث، حين يتخذ من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هيكلا لباباته، وحين يقرن الأشياء المقززة بالتوبة والحج ليتخلص من اضطهاد رجال السياسة ورجال الدين المسيطرين على تشكيل العقلية العربية فى ذلك الزمان.

الأسلوب والطراز (اللغة):

لايقتصر خيال الظل فى جذب المتلقى على المخايلة والجنس، بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص، ميز العصر كله، وهو الاتجاه إلى التلاعب اللغوى بالألفاظ، من خلال السجع، والجناس، والطباق، والتورية، واختيار الألفاظ ذات الجرس، الذى يشد الآذان، فيضيف المتعة الأدبية إلى متعة "الفرجة" ويراعى المؤلف فى نفس الوقت نوعية المتلقى، فنجد العامية مختلطة بالقصص أحيانا كثيرة ويستخدم ألفاظا أعجمية يحاكى بها الواقع أحيانا أخري مما يشى بالجو الشعبى، الذى ترك آثاره فى تراكم الصفات، والاستفادة من القص الشعبى، ذلك أن "القهوة المصرية الصميمة هى التى كانت تستقدم لاعبى خيال الظل، وفى الأغلب الأعم، فإن طبقة التجار وبعض أصحاب الحرف هى التى تعمرها.."(٣٤) يفسر لنا المزج المتعمد بين العامية والفصحى، وإن كانت العامية تأتى فى الحوار فقط، وإذا جاءت فى السرد فإنها تأتى محاكاة للهجة أعجمية، أو وصفا لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الأمر يفسر أيضا وجود الألفاظ والصيغ الصرفية الغربية.

وتتجه البنية الأسلوبية فى البابات إلى وظيفة مهمة، هى إبراز الواقع المتناقض، لهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها، لينقل الواقع، ويعريه، ويعكس فى الوقت نفسه - نمطاً أسلوبيا سائدا، يقول ابن دانيال: "وفى الهزل راحة من كلال الجد، والنحس يظهر السعد، وقد يمل المليح، ويحب القبيح.." (٣٥).

وهو يستخدم السجع والجناس والطباق والتورية، ويجمع كل هذا فى فقرات كثيرة، ومن ذلك قول الأمير وصال "مال المال، وحال الحال، وذهب الذهب، وسلب السلب، وفضت الفضة، وقعدت النهضة، وفرغت الكاس بطون الأكياس، وبعت العقار، برشف العقار.." (٣٦) وأمثله هذا منتشرة فى ثنايا البابات.

وهنا نلمح إلى الأشكال الشعرية التى استخدمها ابن دانيال والتى تمثلت فى المقطوعة

القصيرة، والقصيدة الطويلة، والموشحة والزجل، ويلاحظ أنه كان يخرج ماعنده من شعر فى كل مناسبة بل أحيانا يورد الشعر بغير مناسبة، وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الجملة على المستوى النحوى، والمحافظة على الوزن والقافية، وتعدد الموضوعات فى داخل النص الواحد.

وتجدر الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبى على هذه البابات فى أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمتلقى حين تقدم نفسها للجمهور، وحين تصف نفسها فى مبالغة تضخم صورتها فى ذهن المتلقى(٣٧).

وبعد فهل نستطيع أن نضع خيال الظل ضمن التراث المسرحى العربى بوصفه جذرا خرجت منه دراما النص فيما بعد، خصوصا بعدما عرضنا لتشكيله، ووظيفته؟ نقول: إن خيال الظل نوع خاص من المسرح، ناسب مرحلة تاريخية وجمالية فى حياة المسلمين، الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد للفن، رغبة فى المحافظة التى ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلى، ثم فى المرحلة الإسلامية الممتدة حتى الآن، لقد وجدنا فى بابات ابن دانيال النص المرتبط بالجمهور، لكننا بالمقياس الغربى لم نجد فيه الصراع واضحا (وهو جوهر العمل المسرحى) وإن كنا قد ألمحنا إلى درامية العمل، كما اختفى الحوار، الأداة الأولى للكاتب المسرحى، داخل هذه النصوص، على نحو غلب الصوت الواحد، صوت الراوى أو المؤلف.

لهذا يمكننا أن نزعم أن خيال الظل يمثل (حالة تمسرح) من حيث وجود نص منفذ أمام جمهور يشارك فيه ويطوره (فى حين اختفت ملامح المسرح بمفهومه الغربى). ومن هنا كان خيال الظل هو مسرح العصور الإسلامية التى منعت التمثيل البشرى فى عقيدة أهل السنة، فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الفنون التشكيلية التى ازدهرت فى تلك العصور، لكنه مهد الجمهور - مع السير الشعبية - لتقبل الأداء الدرامى، وخلق نوعا جديدا من المستهلكين للفن، الذين يجلسون فى مكان يذهبون إليه قاصدين المتعة والموعظة، فقدم إليهم ذلك من خلال أسلوب الوعظ الدينى ومن الأسلوب اللغوى للمقامة.

الهوامش:

(١) برخت، المسرح الملحمى، ترجمة جميل نصيف، وزارة الإعلام، العراق، بغداد ١٩٧٧ ص ١٠٩.

(٢) محمد كامل حسين ، مجلة الإذاعة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ ، وانظر إبراهيم حمادة "خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال" ص ٤٣.

(٣) محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمى والأدبى – مطبعة الآداب – الجماميز ١٩٦٢ ، ص ٢٩٣.

(٤) أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة، بيروت ١٩٧٤ ص ١٩٧.

(٥) على أبو زيد ، تمثيليات خيال الظل، رسالة ماجستير، آداب القاهرة، رقم (٨٢٢) ص ٢٩٧.

(٦) تفرقت مصادر البابات المخطوطة فنجد بابات ابن دانيال، تحت اسم طيف الخيال مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٦، وجده، المستشرق "بولا كالا" الالمانى ١٩٠٩ مع شخص يسمى درويش القصاص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كدس) وأشار لذلك على أبو زيد فى رسالته السابقة الذكر ص ١٤٣.

(٧) محمد زغلول سلام. الأدب فى العصر المملوكى، الدولة الأولى، دار المعارف، الطبعة الأولى، ١٩٨٠ ، ص١٦ .

(٨) يلاحظ العلاقة بين البابات المتعلقة بالعادات الاجتماعية، وبين المسرحيات الأولى التى أشار إليها بلزونى ووجدها فى شبرا ١٨١٥، انظر على الراعي، المسرح فى الوطن العربى، ص ٣٣.

(٩) محمد زغلول سلام، الأدب فى العصر المملوكى ص ٢٧٩.

(١٠) انظر : جابر عصفور، الإحيائية والإحيائيون، محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨١، من ص ٥٩ – ٦٠.

(١١) نفسه . ص ٦٠.

(١٢) إبراهيم حمادة، خيال الظل . ص ١٤٤.

(١٣) المرجع السابق ص ١٤٨ – ١٤٩.

(١٤) جابر عصفور، الإحيائية والإحيايون، ص٦٣.

(١٥) جابر عصفور، الإحيائية والإحيائيون، ص ٦٤، وانظر أدونيس الثابت والمتحول، طبعة أولى من ص ١٦٥.

(١٦) عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم المال الأدبى، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨، ص ٣٩، وانظر ما بعدها فى تحديد ماهية المثل الأعلى الجمالى.

(١٧) إبراهيم حمادة، خيال الظل، ص ١٤٤.

(١٨) إبراهيم حمادة، طيف الخيال ص١٨٦.

(١٩) إبراهيم حمادة، طيف الخيال ص١٤٥.

(٢٠) عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة ١٩٧٣ ص١٥٤ .

(٢١) نفسه.

(٢٢) إبراهيم حمادة، عجيب وغريب، ص١٨٨ .

(٢٣) المرجع السابق ص ١٩٢ – ١٩٣ .

(٢٤) نفسه ص ١٩٧ .

(٢٥) انظر، عجيب وغريب ص٢٠٠ – ٢٠١ .

(٢٦) نفسه ص ٢٠٨ .

(٢٧) نفسه ص ٢١٠ .

(٢٨) نفسه ص ٢٢٣ .

(٢٩) نفسه ص ٢٢٦ .

(٣٠) نفسه ص ٢٣٠ .

(٣١) نفسه ص ١٣١ .

(٣٢) نفسه ص ٢١١ .

(٣٣) طيف الخيال ، ص١٤٩ .

(٣٤) عبد الحميد يونس، خيال الظل، المكتبة الثقافية عدد (١٣٨) ص٤٥ .

(٣٥) طيف الخيال، ص ١٤٩ .

(٣٦) نفسه ص ١٦٧ .

٣٧) انظر هذا الوصف فى حديث الأمير وصال ص ١٥٤ من كتاب إبراهيم حمادة .
خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال الهيئة المصرية للكتاب .ط. (١) ١٩٦١ .

الفصــل الثانى

الدفاع عن المسـرح

(١) الجسر والمخاض.

(٢)الدفاع عن المسرح وتحديد المصطلح.

(٣) روافد شامية مصرية.

(١) الجسر والمخاض

انتهت رحلة البحث عن النص حين وجدناه فى "التعازى" وفى "البابات" التمثيلية. وعكس ذلك شيئين : **الأول**: شعبية هذه الاصول. **والثانى**: ظهور "المؤلف" المعلوم لنص محدد المعالم. الف ليخاطب جمهورا بقصد التاثير عليه أو تسليته بمتعة جمالية، فى حين كانت هذه المحاولات تلقائية، وغير موجهة، الأمر الذى جعل "التعازى" ثم "البابات" مرحلة وسطى، ونقلة فنية واجتماعية خاصة، تولدت من متطلبات الجماعة الروحية والجمالية، لهذا كانت أصيلة ومتجاوبة مع المتلقى الذى سعى إليها فى أماكنها.

وتتميز "بابات خيال الظل" بميزة أدق هى خلوصها من الأسطورية، التى سيطرت على التعازى لذلك هى بداية جديدة للنص العربى الدامى. وإذا كان «خيال الظل» قد ذاب في فن وافد هو "السينما" من حيث التكنيك إلا أنه ظل نصا أدبيا دراميا، عضد فنونا درامية أخرى فى فترة المخاض (الدرامى) التى كانت جسرا بين خيال الظل والبابات وبين عصر المسرح الحديث.

فقد تجاوب هذا الفن مع "الفارس" و "مواقف وتمثيليات المحبظين" و "السامر" وهى فنون شعبية درامية، تمخضت عنها المسرحيات البسيطة الأولى التى قام بها المحبظون حيث "ينوه حسن الششطاوى فى كتابه المخصص لأبنية المسارح الحديثة فى مصر بعد جولة صغيرة فى التاريخ، عن فرقة من الممثلين الجوالين كانت تقوم بالتمثيل فى ساحات القاهرة وبيوتها الخاصة (١٧٦٢م) حتى أنه كان عندهم ما يشبه الكواليس (زاوية كانوا

يغيرون ملابسهم خلفها) وكانت خشبتهم المسرحية يتحلق حولها المتفرجون جلوسا ووقوفا فى صفوف . . ."(١)

وهذه الفرقة – وغيرها – كانت منتشرة في بقاع عديدة فى الوطن العربى، وكانت تدور فى حياة متشابكة "فى الشوارع وفى حفلات الزواج والختان، ليمثل الممثلون الشعبيون ما بين حواة وقرادين ومدربى حيوانات ولاعبى الأراجوز، وفنانى خيال الظل، والممثلين والشحاذين، والممثلين الجوالة، ويقدم الجميع حياة تمثيلية متصلة، حفرت فى وجدان الشعب مجارى عميقة . ." (٢) ووصلت هذا الزخم الدرامى بالنص بعد ذلك فى العصر الحديث . .

لذلك يهمنا فى هذا المقام ما نقله "الرحالة" بعد تنويه الشطاوى، فقد "تحدث الرحالة كارستن نيبور (٣) عن مثل هذه العروض، على إثر رحلة قام بها إلى الشرق فى القرن الثامن عشر. كما لاحظها كذلك "إدوارد لين" الذى زار مصر بعد حملة نابليون بونابرت . . وهناك أيضا شهادة أكثر قيمة تعود لـ "جوفانى بيلزونى" المتخصص فى التاريخ المصرى الذى زار القاهرة عام ١٨١٥م إذ يتحدث فى يومياته بشكل مشوق عن العرض الذى شاهده ذلك العام فى شبرا (من ضواحى القاهرة) وكان بعنوان "الحاج والجمل" وقدمه الممثلون المحليون / العرب" (٤).

ونخلص من حديث الراعى عن الأشكال الدرامية المتجاوبة ومن حديث الرحالة الأجانب عن مشاهداتهم المسرحية والتمثيلية، إلى أن مرحلة المخاض قد كشفت عن دور "القاهرة" فى تقبل هذه العروض وعن التفاف الناس (وسعادتهم) حول هؤلاء الممثلين والمحبظين وهو جمهور دربه خيال الظل ودربته السير الشعبية على الاستماع والمتابعة وتقبل الأداء الدرامى، كما كشفت هذه المرحلة عن ظهور " الممثل المحترف" الذى يتقاضى أجرا عما يقوم به، ويواجه الجمهور بطلبه إحساسا منه بنفع مافعل.

"وعندما بدأت المسارح المحترفة فى البلاد العربية فى النشوء، كان المحبظون يضحكون على ممثليها، ويسخرون منهم فى المراحل الأولى، ومع ذلك فقد اغتنت الخشبة المحترفة من فن المحبظين بطريق غير مباشر، إذ بدأ هؤلاء بكتابة وتثبيت النصوص واقتباس المواضيع من مسرح "الفودفيل" الأوروبى بعد إضفاء المسحة الوطنية عليها، ثم دخلوا

بالنتيجة فى علاقة إبداعية مع الفن المسرحى المتطور.."(٥) وساعدهم فى ذلك تاريخهم الطويل وخبرتهم العميقة فى فن الارتجال، والتقليد العفوى، بل التأليف الفورى أمام الجمهور المحتشد، فكانوا دعاية قومية لنشأة المسرح العربى الحديث فى المدينة وفى القرية علي السواء.

وتمايز وسط هذا الزخم الدرامى، ووسط الفرق العديدة، والممثلين والمحبظين، فن "يضحك" تاسئب سخرية الناس من أوضاعهم الاجتماعية السيئة، ومن حياتهم السياسية المضطربة تحت عسف الأتراك، والمماليك، ثم تحت عسف الإداريين من الملتزمين وجامعى الضرائب ، لكن مع ملاحظة العلاقة بين مشاهدات الرحالة عن ظهور الفرق والنشاط الدرامى المسرحى البسيط (غير المسرحى) وبين مرحلة اليقظة القومية التى بدأت بعلى بك الكبير وانتهت مرحلتها الأولى بتولى " محمد على" حكم مصر سنة (١٨٠٥م).

ومن الثابت أن محمد على قد شاهد فى قصره بعض هذه الفرق التمثيلية التى كانت تشى إليه بسوء حالة الفلاح، وسوء حال الأمن فى أطراف البلاد البعيدة عن السلطة المركزية، وعلى الرغم من أهمية الدور التى لعبته فى بداية عصر محمد على، إلا أنها كشكل فنى، توجهت نحو نهر واحد هو شكل "الفارس" ولقد أظهر فن الفارس فى مصر "قدرة خاصة على الحياة وأثبت وجوده فى المناطق الريفية، فتولد منه الجنس الأصيل للمسرح الشعبى المصرى (السامر)، أما فى البلدان الأخرى فقد اندمج فى معظم الحالات مع المسرح المحترف وكون أحد ضروب الكوميديا الشعبية فيه.. ومما لاشك فيه أن هذا الجنس المسرحى قد لبى فى حينه احتياجات الجمهور العريض إلى الفرجة والتسلية، ووقف جنبا إلى جنب مع الأشكال الأخرى للعروض الشعبية كمسرح خيال الظل ومسرح العرائس"(٧)

ونجد أنفسنا بعد هذه الملاحظات والتحليلات، أمام مجموعة من الحقائق الكاشفة:
أولها: إن تاريخ مسرحنا فى العصر المملوكى، والمملوكى / العثمانى، قد شهد عددا من الممارسات الدرامية وشهد نشأة الفرق التمثيلية فى الوقت الذى طور فيه أدواته الفنية وأنشأ النص المعد للتمثيل.

ثانيها: إن ظهور الفرق التمثيلية جعل ظهور النص الدرامى ضرورة لتستمر الفرق فى أدائها، وفى حصولها على الرزق.

ثالثها: كانت المدينة (القاهرة) مركزا لهذا النشاط المستمر، إلى جوار الفنون الشعبية المتعددة فى القرية. مما شجع الفرق على تجاوز المتلقى العادى، إلى المتلقى الخاص فى قصر "محمد على"، ونذكر فى هذا السياق، تشجيع هذا الحاكم لهذا النمط الفنى، لأنه لم يجد فيه ما يشين الحاكم، ولأنه فن جماهيرى بالدرجة الأولى، فى مرحلة تأليف القلوب حول محمد على وناسب رغبته فى أن يظهر نصيرا للمظلوم.

رابعها: إنها صبت التعدد فى وحدة "شكل الفارس" مما ساعدها بعد ذلك على التجاوب مع مسرح الحملة الفرنسية، ثم مع الشكل الغربى للمسرح الحديث.

فلم يكن توجه الدراما العربية إلى المسرح الغربى وليدة تبعية للغرب بقدر ما كانت إكمالا وإنضاجا لما تملكه وتمارسه وتطوره. فجاء قبول الشكل الغربى كتطور طبيعى عندما أتم التاريخ الاجتماعى والفنى أدواته بتقديم (المتلقى، والمؤلف، والنص، والوظيفة) وقد رأينا هذه العناصر تنمو ببطء شديد حتى زادت من سرعتها بعد النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى.

وإذا كانت الغالبية تذوقت وشجعت هذا الفن، فقد وقفت بعض العقبات فى سبيل ظهور المسرح الحديث فى الوقت نفسه، وإذا كانت الفنون الشعبية وجدت تجاوبها مع الشعب الذى فصل نفسه عن الشرائح والطبقات المذلة له، فقد شاهدت هذه الشرائح والطبقات مسرح الحملة، وعرقلت بعض الشرائح الطريق أمام المسرح الحديث خاصة الشرائح المتدينة، أو المشتغلين بالثقافة الدينية التى كان الأزهر يقودها، لإحساسهم بوفود هذا الشكل، ولارتباطه بالعدو المحتل، ولأنه لهو عن ذكر الله، دون النظر إلى ما نملكه فى أدبنا وتاريخنا الفنى من طاقات وأدوات فى هذ الشأن.

وكأننا نعود الكرة نفسها حين وقفت الظروف ضد التمثيل، وضد خيال الظل بخاصة، فى الوقت الذى كان التمثيل غير المباشر عن طريق الدمى والصور حلاً للتجسد المباشر أو للتقليد المباشر، على نحو ما بينا فى فصل خيال الظل.

ولهذا نرى رواد النهضة، يناقشون القضية، ويتدرجون مع مقدماتها لإدخال الفنون الحديثة (والمسرح الحديث بخاصة) - كما سنبين - إلى مصر، بمناقشة منافعه وقدرته على التقويم التربوى، والتوجيه الفكرى، وعدم منافاته للأخلاق والقيم أو الدين. وبذل الرواد جهودا طويلة، وكان على رأسهم رفاعة الطهطاوى.

نما النص، ونمت الأدوات المساعدة على تنفيذه كمسرح، وتطور المجتمع حتى أصبح مستعدا لتقبل الشكل الحديث للمسرح أى الصورة المسرحية التى كانت تعرض فى أوروبا آنذاك، وهى صورة تطورت عبر التاريخ، وخرجت من الشكل اليونانى القديم وطورته بعد عصر النهضة الأوروبية حتى وصل إلى الشكل الفنى الذى رآه المتلقى العربى مع مسرح الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١م) أو رآه المتلقى العربى (الخاص) فى أوروبا أبان الرحلة إلى أوروبا، أو رآه المتلقى مع الفرق الأوروبية التى جاءت لتمثل للجاليات الأجنبية.

وتميزت صور وأشكال المسرح وتمايزت من بلد أوروبى إلى آخر، فما رآه المتلقى من مسرح الحملة، مسرحيات فكاهية لتسلية جنود الحملة، وما رآه النقاش نوع من الأوبرا، وما رآه الطهطاوى مسرح متعدد الأنواع من "أوبرا كوميك" إلى "مسرح تراجيدى" وهما النوعان اللذان تحدث عنهما فى تخليص الإبريز.

هذا بالإضافة إلى مسرح مدارس التبشير التى كانت نوعا مطورا من مسرح "الآلام والدموع" فى العصور الوسطى الأوروبية، بعد أن تكيف مع الغرض التربوى فى مدارس التبشير ليناسب عقول التلاميذ الصغار.

ولهذا لعبت الترجمة دورا مهما فى هذه الفترة الحاسمة من تاريخ المسرح العربى فقد كان من الضروري، ونحن نستقبل الشكل الحديث من المسرح أن ننقله إلى لغتنا - ثم نكيفه وفق احتياجات العصر، والمتلقى، ومن هنا شاعت بعض المصطلحات الخاصة بالنقل مثل: ترجمة، ترجمة بتصرف، نقل، اقتباس ، تعريب، الخ. وتدل كلها على الشيء نفسه أعنى تحويل نص أجنبى إلى اللغة العربية ليناسب المتلقى العربى، ولذلك لابد أن ندرك أن ما حدث من تشويه للأصول الأجنبية عند النقل كان لهذا السبب الرئيسي وإن كانت هناك أسباب أخرى مساعدة.

وكان لابد للإرهاصات المسرحية أن تجد ما يساندها على المستوى الفكرى / السياسى، وذلك لأنه، "تزداد العلاقة وضوحا بين الإنتاج الفكرى والبنية الإجتماعية الاقتصادية إذا اعتبر هذا الإنتاج، إنتاج فئة اجتماعية تتكون تاريخيا، وتلعب أدوارا

معينة فى ارتباطاتها بأصناف اجتماعية محددة. لأن المثقفين كفئة أو كنخبة/ اجتماعية يمثلون عن طريق وظائفهم أهم وسيلة اتصال وتوطيد بين مستويات البنية الفوقية بما فيها السلطة السياسية وبين البنية التحتية للمجتمع" (٨) وكان أصحاب الفكر هم الطليعة الاجتماعية التى مهدت لتقبل الجديد، والنظر الطازج إلى القديم. والمحير هنا، أن إشارات الجبرتى والطهطاوى لم تشر إلى العلاقة بين النمط الحديث والأشكال البسيطة الأخرى، التى مورست فى ماضينا. فقد اكتفى الجبرتى بالنظر إلى أحوال المجتمع السالفة كما هى العبرة والعظة، وهى النظرة الأخلاقية التى سيطرت على فكر المجتمع العربى وعطلت الاستفادة من المنجز الحديث حتى كشفت حملة نابليون هذا الانغلاق، فقد اعتبر الجبرتى كل الفنون والآداب القديمة – التى هى جزء من حركة المجتمع – داخل "فن التاريخ" الذى عرفه بـ "علم يندرج فيه علوم كثيرة، لولاه ماثبتت أصولها، ولا تشعبت فروعها، منها طبقات القراء والمفسرين والمحدثين، وسير الصحابة والتابعين وطبقات المجتهدين، وطبقات النحاة، والحكماء، والأطباء، وأخبار الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، وأخبار المغازى وحكايات الصالحين ومسامرة الملوك من القصص والأخبار والمواعظ والعبر، والأمثال، وغرائب الأقاليم وعجائب البلدان، ومنه كتب المحاضرات ومفاكهة الخلفاء، وسلوان المطاع، ومحاضرات الراغب" (٩).

وواضح أن نظرة الجبرتى للتاريخ، تدخل فيه الأدب الخاص بالقصص والسير، وهو فهم سيطر على المثقفين التقليديين، ونتج من حسهم الموسوعى الناقل، ومن الربط بين كل ما هو حكاية ورواية وبين التاريخ الذى هو – فى نظرهم – الحكاية الكبيرة المستمرة. لذلك كانت عودة المسرحيين للتاريخ متجهة للقصص، والسير – والحكايات العربية فى أول الأمر، كما أن المغزى الأخلاقى الذى أشار إليه الجبرتى بـ "العبرة بتلك الأحوال، والتنصح بها، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن، ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين.. ويستجلب خيار أفعالهم، ويتجنب سوء أقوالهم، ويزهد فى الفانى، ويجتهد فى طلب الباقى" (١٠) هو المغزى الغالب على البدايات الأولى للمسرحية العربية وذلك تمشيا مع النظرة العامة (الأخلاقية) للمجتمع وهى نظرة تستمد أصولها من الرؤية الدينية للإنسان ودوره فى الحياة. وسوف نرى متابعة للفكرة نفسها فى حديث رائد النهضة العربية الحديثة رفاعة الطهطاوى عند حديثه عن المسرح، بل نستطيع أن نعود بأصل هذه النظرة إلى ماذكره أرسطو فى فن الشعر، عن الأخلاق

ومحاكاة الأخيار والأشرار، وقد ظهر أثر ذلك فى المسرحية - فيما بعد - متمثلا فى تغليب عنصر الخير على عنصر الشر فى النهاية، وفي الوعظ المباشر على لسان الراوى أو الشخصية المسرحية.

بل نجد فى خطبة كتاب تخليص الإبريز ترديدا لأهمية هذه الأخبار والآثار - ومنها المسرح - حين يقول "فلما رسم اسمى فى جملة المسافرين، وعزمت على التوجه أشار على بعض الأقارب والمحبين - لاسيما شيخنا "العطار" فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار والاطلاع على غرائب الآثار أن انبه على ما يقع فى هذه السفرة، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة والأشياء العجيبة" .(١١)

وواضح أن الثقافة التقليدية قد تحرك قليلا على يد رفاعة الطهطاوى متأثرا بالشيخ المستنير حسن العطار وبما رآه بعد ذلك فى فرنسا، وعلى الرغم من الثقافة الأزهرية لدى الأستاذ والتلميذ، فقد نقل التلميذ الرائد ما شاهده من فنون وأفكار جديدة، ولعلمه بحالة مجتمعه وتدهوره السابق على عصر محمد على، وضع الطهطاوى خطة واعية تساعده على الحديث عما يخالف المكونات الثقافية لمجتمعه وحاول بهذه الخطة إقناع الحاكم، ثم إقناع الثقافة التقليدية السائدة، وذلك بعدة خطوات.

أولها:

"إياك أن تجد ما أذكره لك خارقا عن عادتك فيعسر عليك تصديقه، فتظنه من باب الهذر والخرافات .. وقد أشهدت الله سبحانه وتعالى على: أن لا أحيد فى جميع ما أقوله عن طريق الحق .. ومن المعلوم أنى لا أستحسن إلا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية.. ".

ثانيها:

" نسيت فى غالب الأوقات الأشياء التى هى محل للنظر أو الاختلاف مشيرا إلى أن قصدى مجرد حكايتها.. "

ثالثها: يتركز فى محاولته:

" أن يوقظ به من نوم الغفلة سائر أمم الإسلام من عرب وعجم" ..(١٢)

ونلاحظ أن تحديد هذه الخطوات فى عدم مخالفة الرؤية الدينية، هى محاولة لدفعها

وتغييرها ببطء، وإقناع تدريجى، جعله يحتاط عند الإشارة لما يخالف بأنه "مجرد حكاية"، وكأن لسان حاله يقول: ناقل الكفر ليس بكافر. ولكنه يقدم الجديد والمخالف من زاوية نفعه وأخلاقيته ليرغب فيه المجتمع ويبث فيه روح التجربة والحوار. وسوف نرى فيما بعد أن الطهطاوى وتلاميذه - وبتشجيع محمد على - قد غيروا وجه المجتمع وفكره ومهدوا لتقبل منجزات الحضارة الغربية التى سوف تجد تشجيعا أكبر فى عهد "إسماعيل".

ويتخذ الطهطاوى من "المقارنة" منهجا للإقناع بالجديد والمختلف، فقد قارن بين علومنا وعلومهم وفنوننا وفنونهم بل حياتنا وحياتهم، ليوضح - لنا - أهمية الأخذ بالطرق الحديثة فى الفكر والعلم والفن. إيمانا منه بأن هذه المنجزات جيدة ومفيدة وديار المسلمين بها أولى بل يقسم "ولعمر الله أننى مدة إقامتى بهذه البلاد فى حسرة على تمتعها بذلك وخلو ممالك الإسلام منه .."(١٣) على حين لايضر - أبدا - أن نضيف النافع من حضارة العرب إلى حضارتنا تجديدا لها وتوصلا مع تجاوب الحضارات وحوارها .. ولا ضرر هنا، فقد أعطينا لهذه الحضارة الكثير فيما سبق.

ولنبدأ مع الطهطاوى بالتدريج حتى نصل إلى ما قدمه للمسرح العربى، فقد قارن بين تقسيم العلوم والفنون عندنا - فى عصره - وعندهم - زمن الرحلة - ليبين خصوصية العلم وخصوصية الفن وخصوصية أداته التى تميزه عن غيره. لذا يقول: "إن الإفرنج قسموا المعارف البشرية إلى قسمين : علوم، وفنون، فالعلم: هو الإدراكات المحققة المذكورة بطريق البراهين، وأما الفن: فهو معرفة صناعة الشىء على حسب قواعد مخصوصة..."(١٤) وينتقد فى الطرق الثانى توحيدنا للعلم وللفن "فعندنا أن العلوم والفنون - فى الغالب - شىء واحد." (١٥) لأن هذا التوحيد أضر بالفن فى المقام الأول، حيث حوله إلى فكر ومنطق يخضع للصنعة العقلية الثابتة، فى حين يكمن سر "الفن" فى حريته وخصوصيته وتجدده وفق قوانينه الخاصة.

ثم رصد الطهطاوى الخلل عندنا فى سيادة العلوم النقلية على العلوم العقلية، وضعف الاهتمام بالفنون " وبذلك تعرف خلو بلادنا عن كثير منها، وأن الجامع الأزهر المعمور بمصر القاهرة، وجامع بنى أمية بالشام، وجامع الزيتونة بتونس، وجامع القرويين بفاس، ومدارس بخارى، ونحو ذلك كلها زاهرة بالعلوم النقلية وبعض العقلية كعلوم العربية والمنطق ونحوه من العلوم الآلية، والعلوم في مدينة باريس تتقدم كل يوم فهى دائما فى

الزيادة، فإنها لاتمضى سنة إلا ويكشفون شيئا جديدا . . ."(١٦) فى حين تثبتت العلوم، وجمدت الفنون العربية، (وتحولت إلى الشروح والحواشى، والتركيز على العلوم الشرعية)، وهنا إشارة صريحة من الطهطاوى إلى جمود الحياة الفكرية وقصورها عن متابعة الحضارة الحديثة متمثلة فى معوقات النمو فى منهج الدرس ومادته، لذا وجب التغيير السريع فلم تعد العلوم شروحا لغوية مثل النظر إلى "إعراب العبارات، وإجراء ما اشتملت عليه من الاستعارات والاعتراض بأن العبارة كانت قابلة للتجنيس وقد خلت عنه، وأن المصنف قدم كذا، ولو أخره كان أولى، وأنه عبر بالفاء فى محل الواو والعكس أحسن ونحو ذلك . ."(١٧) فى حين أن تقدم العلم تجاوز هذه الشروحات العقيمة. فيجب أن نتجاوزها أيضا.

ونقد الطهطاوى لعصره، يكشف إلى أى مدى ساهم نقله لمشاهداته فى تحديث وتحريك القديم الثابت. كما يكشف عن توجه لضبط المصطلح بالتعريف الدقيق للعلم والفن وإيمان بأهمية التخصص وامتلاك أدوات البحث، وتقنيات الفن.

لذلك، حين يتحدث الطهطاوى عن المسرح الحديث الذى رآه فى باريس، يركز على "جدته" و "أهميته" لنا، فأول حديث له عن المسرح يربط بين قيام الفرنسيين بعملهم خير قيام بالنهار، وطلبهم للراحة والترويح بالليل، عن طريق المسرح – وغيره من محال التسرية – وعلى الرغم من إدانته للفرنسيين من ناحية عدم اشتغالهم بالطاعات (العبادات) فإنه يحمد لهم الوظيفة الأخلاقية إذ "أن هؤلاء الخلق حيث إنهم بعد أشغالهم المعتادة المعاشية لاشغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حياتهم فى الأمور الدنيوية واللهو واللعب ويتفننون فى ذلك تفننا عجيبا، فمن من مجالس الملاهى عندهم محال تسمى "التياتر" . . و "السبكتاكل" وهى يلعب فيها "تقليد" سائر ماوقع، وفى الحقيقة أن هذه الألعاب هى "جد" فى صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى، وذم الثانية . ."(١٨) وبالتالى فهم يتعلمون منها حسن الخلق، كما تعلمهم الطاعات ولكن باختلاف الوسيلة.

وتعريف الطهطاوى "للتياتر والسبكتاكل" بتقليد الحقيقة فى صورة هزلية تهدف إلى الجد، وأخذ العبرة بترك السوء، واتباع الصالح، دفاع مهم عن "فن المسرح" يزيح عنه

ما وقر فى قلب مجتمعه من ارتباط الشكل الحديث للمسرح (الحملة) بالعدو غريب الوجه واليد واللسان والعقيدة من ناحية، ويزيح ما ارتبط به (فى أشكاله التراثية البسيطة) من لهو ولعب وخلاعة وانصراف عن "الطاعة" ويؤسس فى الوقت نفسه مجالا فكريا جديدا للوافد الآتى دون حرج دينى أو اجتماعى. إذ اقترن المسرح بالعمل، وعدم الكذب، والفائدة الصالحة، وهى مقولات تعود بنا إلى إشارة رفاعة الطهطاوى سالفة الذكر.

ويخرج الطهطاوى بوصف عام للمسرح فى قوله "وبالجملة فالتياتر عندهم كالمدرسة العامة يتعلم فيها العالم والجاهل..." مع احتراز بسيط ومهم هو أنه "لو لم تشتمل التياتر فى فرنسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائدة"(١٩) ومعنى ذلك أن الغاية الصالحة النافعة موجودة فى المسرح، وإذا كانت بعض النزعات الشيطانية موجودة، فيمكن أن ننزعها منه فيخلص إلى الفضيلة بدون حرج. ويصبح السؤال الموجه لمحمد على: لم لا نأخذ المسرح الحديث من فرنسا وقد خلى ويمكن أن نتأكد من خلوه من الرذيلة أو الشر؟!. بشرط أن نعمل فى بناء مجتمعنا.

ولاضير فى ذلك، فمحمد على مشغول بالتحديث، وقد رأى بعض العروض البسيطة فى قصره من قبل كما أشرنا فى البداية. ولذلك نرى اهتمام الطهطاوى، بترجمة المصطلح وتحديد مفهومه، لأن تحديد المصطلح هو الخطوة الأولى للفهم، والتعامل مع الوافد الحديث، وقد نص الطهطاوى على أنه لايعرف "اسما عربيا يليق بمعنى" السبكتاكل" أو "التياتر" غير أن لفظ سبكتاكل معناه "منظر" أو منتزه أو نحو ذلك. ولفظ تياتر معناه الأصلى كذلك، ثم سمى بها اللعب ومحله.. ولامانع أن تترجم لفظة تياتر أو اسبكتاكل بلفظ "خيالى" .."(٢٠) وقد تخلص الطهطاوى فى تحديد دلالة المصطلح من الخوف، فاجتهد حين لم يعرف مماثلا له فى العربية، وانتهى إلى ترجمته بخيالى، ليدل على "الخلق" و "الإبداع" وليس على المكان الذى تمثل فيه المسرحية. ونلاحظ أنه لم يذكر كلمة مسرح العربية لأنه لم يجدها مرادفة أو دالة مباشرة وإن كانت مناسبة للترجمة. إذ حينما نعود إلى لسان العرب ونراجع مادة: سرح، (٢١) ورسح أو (مسرح - مرسح) وهما الكلمتان اللتان تدلان على المكان والنص والتمثيلية فى آن. نجد جذورهما تتمحور حول دالة مشتركة وهى الخروج من الضيق إلى الرحابة والسهولة فى كل صياغاتها الصرفية حيث نجد:

م س ر ح : المرعى الذى تخرج إليه الحيوانات للرعى.

م س ر ح : المشط الذى يحول الشعر الجعد لشعر مفرود سهل.

ونجد : س ر ح : فرج

وال س ر ح : انفجار البول بعد احتباسه.

ويقال : س ر ح ت ما فى صدرى سرحا أى أخرجته، كما يدل ال س ر ح على فناء الباب.

وهى دوال تجتمع حول دلالة واحدة مشتركة وهى الخروج من ضيق أو حبس، أو تعقيد إلى فرج وانطلاق وسهولة، وهو ما يتم حين نتوجه بعد تعبنا من العمل أو مللنا من رتابة الحياة إلى مكان يخرج ما فى أنفسنا من ضيق واحتباس فنشعر بالراحة ونعود لاستئناف الحياة. وهى حركة (وفعل) تشبه حركة (التطهير الأرسطى) التى تحررنا من ضيق الخوف والشفقة، إلى راحة نفسية نعود بها من المسرح وقد تخلصنا من تعبنا النفسى وأحيانا الاجتماعى حين نرى الحل أو إرهاصاته ومؤشراته.

لذلك فكلمة "المسرح" العربية تقابل كلمة (Theatre تياتر) دون خوف من إطلاقها على المكان واللعبة والنص، وفعل الخروج والإطلاق يجعل المسرح قريبا من "المنتزة" الذى يتنزه فيه الإنسان ليرى مناظر تصرفه عن تعبه وضيقه، وهى دلالة تماثل "المسرح" ومن ناحية أخرى نجد أن أداة ذلك كله أعنى الخروج إلى عالم آخر، تكمن فى "الخيال" أداة التفاعل والتجاوز وربط العلاقات بين الأشياء.

لذلك فتعريف الطهطاوى ينصرف إلى الأداة وهى اجتهادة مهمة، وترجمته بالمنتزه أو المنظر تنصرف إلى فعل الرؤية والتنفيس وهى الترجمة الحرفية. ولكننا رأينا فى لغتنا ما يعطى الدلالة العامة، قبل أن تطلق على شىء خاص له أوصافه الفنية الخاصة، الأمر الذى يجعل كلمة مسرح ترجمة فنية لكلمة **تياتر واسباكتاكل** وهى كلمات سوف تستخدم مترادفة فيما بعد.

وقد رأى الطهطاوى فى باريس – بالطبع – كل أنواع المسرح لكنه أشار فى كتابه إلى نوعين : **هما : الأوبرا، والأوبرا كوميك**، ووصفهما وصفا يدل على رؤيته الدقيقة وانبهاره بهما، ولهذه الإشارة أهميتها فى تاريخ المسرح العربى الحديث، حيث نجد تأثير

الأوبرا والأوبرا كوميك بل والمسرح الملهاوى واضحا فى بدايات "مارون النقاش" بل قصد إليها قصدا سواء بسبب تأثير الأوبرا الإيطالية التى رآها فى رحلته إلى إيطاليا، أم بسبب ما شاهده من عروض الفرق الإيطالية فى بيروت أو فى القاهرة.

ذلك لأن التكوين الشعرى والموسيقى (والغنائى) للمتلقى العربى جعله أكثر تقبلا لها عن غيرها من الأنواع الدرامية. وجعل إشارة الطهطاوى نوعا من لفت النظر المتلقى العربى إلى هذين النوعين بالذات، فقد وصف الأوبرا بأن فيها "أعظم الآلاتية، وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات، والرقص بإشارات كإشارات الاخرس، تدل على أمور عجيبة" وهى مفردات ليست غريبة على المتلقى العربى، كذلك وصف الأوبرا كوميك بقوله "يغنى فيها الأشعار المفرحة.." (٢٢) إشارة لدور الشعر فى المسرح، وسوف نرى مسرحيات حديثة فى مصر تستخدم كل هذه الأوصاف (التقنيات) داخل المسرحية الواحدة، لمراعاة ذوق المتلقى، فيقحم المؤلف "مشاهد الغناء والرقص فى أكثر الأدوار، ويأتى بالفكاهة الرخيصة، والنكتة الشعبية.."(٢٣) وذلك لارتباط المسرح بالتسلية في ذهن المتلقى، التى تجاوبت مع الفارس ومع روح الفكاهة وسرور الطرب ونشوته.

(٣) روافد شامية مصرية

وفى الوقت الذى كـان الطهطاوى يمارس تدوين هذه الرحلة، كـان مـارون النقـاش يتلقى تعليمه ويمارس التجارة مع والده، وكانت لبنان مهبط الرهبان، والمبشرين، (لأنه بلد تجارى، يجرى تجارته – عبر المتوسط – مع دول أوروبا من سنوات طويلة) . كـما كانت مستعدة لتقبل الجديد، الوافد من الحضارة الغربية، أو الحضارة المسيحية – إن صح التعبير – الأمر الذى عجل بدخول المخترعات الحديثة (كالمطبعة) إلى لبنان، قبل مصر، وقد أدى ارتباط الصحافة بالمطبعة إلى نهضة صحافية، وإلى جانبها قامت نهضة ترجمة لمعرفة اللبنانيين ببعض اللغات الأوروبية، والفرنسية بخاصة)، ساعدت فى نقل المسرح.

وكان اهتمام أوروبا وأمريكا كبيرا بلبنان، فساعد ذلك على ربط لبنان بالمنجزات الحديثة، وشجعهم فى الوقت نفسه على الهجرة لأنهم وجدوا من يستقبلهم بحفاوة، ففروا من عسف الأتراك العثمانيين، عبر رحلات التجارة، لذلك "افتتحت عام ١٧٣٦ أول مدرسة تابعة لأحد الأديرة اللبنانية، وتدفق المبشرون إلى لبنان وكانوا من الجزويت والعازاريين الفرنسيين والأمريكان البروتستانت. ومع قدوم الرهبان الجزويت، وبعد عودة بعثات الموارنة من أوروبا، بعد أن تلقوا ثقافتهم فى روما، بدأت تفتتح فى لبنان مدارس كنسية تقوم إلى جانب التبشير بتدريس اللغات الأوروبية والتاريخ والأدب بشكل جيد، ودخل المسرح فى منهاج التعليم وكان مدعوا لخدمة الدعوة الدينية" .(٢٤) واستمر هذا الوضع حتى كتب مارون النقاش مسرحيته الأولى وعرضت على الجمهور اللبنانى الذى شجعها بشدة تتناسب مع ثقافته الفنية التى تلقاها فى مدارس التبشير، وفى أوروبا أى أنه لم يكن المسرح غريبا عليهم حين نقل، بل ساعدت الظروف بشكل عام على ظهوره فى لبنان قبل أى قطر آخر، فى شكله الغربى الخالص.

وحينما عاد الطهطاوى من فرنسا، كما عادت البعثة المصرية من قبل، وأدى التأثير الفرنسى دوره مزدوجا فى هذه المرة بين مصر والشام، الأمر الذى جعل رحلة اللبنانيين (بالمسرح والصحافة) رحلة طبيعية من ناحية اللغة والثقافة، وطبيعية من الناحية السياسية. لأنهم يرحلون إلى بلد مستقل وقوى وتحسب له الدولة العثمانية ألف حساب، وكانت طبيعية لوجود رواد ومتلقين يتقبلون الجديد.

لذلك تميزت أربعينات القرن التاسع عشر بحركة ثقافية وفنية قامت فيها مصر بدور الناقل والمترجم على يد الطهطاوى وتلاميذه، فى الوقت الذى "بدأت الفرق المسرحية الأوروبية بزياراتها إلى سورية، ومن بينها "الأوبرا" الإيطالية التى شيد من أجلها بناء مخصوص، ولكن فن الأوبرا لم يلق النجاح المطلوب فتابع الإيطاليون طريقهم إلى "مصر" حيث لم تعد عروض المسارح الزائرة فى ذلك الوقت مجرد مادة مستوردة، بل أصبحت كذلك جزءا لايتجزأ من حياة مصر الثقافة.. (٢٥) وهنا نشير إلى زيارة مارون النقاش للأسكندرية عام ١٨٤٦م وهى الزيارة التى رأى فيها الفرق المسرحية الفرنسية والإيطالية تمارس نشاطها الفنى.

ويمر بنا الوقت فنرى المسرحية الأولى لمارون النقاش ١٨٤٧م وهو التاريخ الذى أجمع الباحثون، على أنه بداية ظهور النص الدرامى، المؤلف للمسرح والجمهور، والمتوفر فيه شروط المسرح الحديث، وهو تاريخ تحولت فيه بنية المجتمع فى مصر إلى نوع خاص من الملكية الفردية المطلقة بيد محمد على، الأمر الذى خلق نوعا من البورجوازية الداعية إلى حرية الفكر، إلى جوار نوع آخر منها حمل لواء الإصلاح، وتجاورت الثقافة الوافدة مع ثقافة عربية مستقرة وأخذت تتحرر شيئا فشيئا. وحين وقع العالم العربى كله فى قبضة الاستعمار الأوروبى بعد أن ترهلت الدولة العثمانية وأوشكت على الموت، تمايزت اتجاهات لتحرير الوطن العربى **الأول**: بالاستمداد من أوروبا لمواجهة العدو بأدواته، **والثانى**: بالاتجاه إلى التراث وكان كلاهما يهدف إلى التحرر الوطنى.

"وكان الشكل المسرحى بخاصة وسيلة للتعبير والحوار، اتخذته الشرائح الاجتماعية المثقفة وسيلة للتعبير عن مطامعها، ويؤكد ذلك مانصادفه عند الرواد المسرحيين من عناية بالغة بالجانب التعليمى فى المسرح – وإن لم يهملوا الجانب الترفيهى – ومن إسراف فى الحديث عن قيمته النفعية." (٢٦) كما أوضحنا من قبل.

وفى الوقت نفسه أدى الاتجاه نحو التحرر من قيود الاستعمار إلى التوجه المباشر نحو التاريخ، فى محاولة لإحياء القديم لمواجهة الغازى الحديث. وهذا هو سر الاتجاه العام إلى التاريخ (الفرعونى، والعربى، والإسلامى) فى كتابة المسرح والرواية والشعر.

ويعنى ذلك أن الفكر العربى بتعدد روافده، قد دخل مرحلة النضال ضد الغريب. وأنه وإن وظف ما ثقفه منه، أو نقله عنه داخل بنية فكره العربى، إلا أنه عاد ليملأ هذا التوظيف وهذا العقل بتاريخه الطويل المتنوع ليحافظ على هويته.

الهوامش:

(١) تمارا الكساندروفنا بوتيسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربى، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابى، بيروت، ط١، ١٩٨١، ص ٧٧.

(٢) على الراعى ، المسرح فى الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة رقم ٢٥ ، الكويت يناير ١٩٨٠، ص ٢٢ ، ٢٣، وانظر الحديث عن المسرح الشعرى من ص ١٦١ إلى ص ١٨٥ .

(٣) أشار محمد يوسف نجم إلى أنها كانت حوالى ١٧٨٠م، أى بعد ملاحظة الشسطاوى بحوالى ثمانية عشر عاما مما يؤكد استمرار هذه العروض.

(٤) تمارا الكساندروفنا، المرجع السابق ص٧٧ / ٧٨.

(٥) نفسه، ص ٧٩ / ٨٠، ويلاحظ هنا أهمية "السامر" و "الحلقات الشعبية".

(٦) نفسه . ص ٨٠.

(٧) نفسه . ص ٨٠.

(٨) الطاهر لبيب، سوسيولوجية الثقافة ، معهد البحوث والدراسات العربية – الدراسات الخاصة (١٢) القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٣ / ٥٤ .

(٩) عبد الرحمن الجبرتى، عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، جـ١، طبعة لجنة البيان العربى، ١٩٦٨م، ص٢٧.

(١٠) نفسه ص ٢٢، ويلاحظ هنا اتفاق الجبرتى مع ما قاله أفلاطون وأرسطو فى الغاية من الفن.

(١١) رفاعة الطهطاوى، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، طبع على ذمة مصطفى فهمى الكتبى بجوار الأزهر، ١٩٠٥م، ص٤ .

(١٢) نفسه ، ص : ٤ و ٥ على الترتيب.

(١٣) نفسه، ص٤ .

(١٤) نفسه ، ص ٢١٢.

(١٥) نفسه ص ٢٢٢، وانظر فى هذا السياق، العلاقة بين الفنون الأدبية والعلوم الحقيقية ص٨٦، والطرق المسهلة لتقديم العلوم والآداب ص٨٨ من كتاب الطهطاوى الآخر: المرشد الأمين للبنات والبنين، مطبعة المدارس الملكية، ط١، فى العشر الأواخر من شوال سنة ١٢٨٩هـ.

(١٦) نفسه ص ١٥٥ .

(١٧) نفسه ص ١٥٣ – ١٥٤ .

(١٨) نفسه ص ١٠٨ .

(١٩) نفسه ص ١١٠ – ١١١ .

(٢٠) نفسه ص ١١١ .

(٢١) لسان العرب لابن منظور ، مادة سرح (ورسح) جـ٣، طبعة دار المعارف .

(٢٢) الطهطاوى، السابق، ص ١١٠ .

(٢٣) محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى، دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٥٦، ص٧ .

(٢٤) تمارا الكساند روفنا، المرجع السابق، ص ١٠٨ .

(٢٥) السابق ص ١١١ .

(٢٦) سعد الدين حسن دغمان : الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب ، ص٦٨ .

الفصل الثالث

المسرح العربى الحديث

روافد التأصيل

مدخل

شهد النصف الثانى من القرن التاسع عشر نهضة مسرحية اتسمت بالحياة، والإلتصاق بالجمهور، والأصالة، فقد التقت – فى مصر – ثلاثة روافد درامية، نشأت **الأولى** فى بيروت، **والثانية** فى دمشق، **والثالثة** فى القاهرة، وسرعان ما وصل البحر المتوسط بين بيروت (النقاش) ودمشق (القبانى) والقاهرة (صنوع) فقد وجد هؤلاء جميعا تشجيعا بدأ بالأسكندرية العاصمة الثانية لمصر، ثم القاهرة العاصمة الأولى، ومركز الحركة الثقافية والفنية.

وتقبل جمهور القاهرة والأسكندرية – دون تفرقة دينية – مسرح النقاش (مسيحى) ومسرح القبانى (مسلم) ومسرح صنوع (اليهودى)، دون معوق ثقافى أو دينى، بل على العكس كان الإقبال قويا ومشجعا لفرق شامية أخرى، وفدت إلى القاهرة، ومارست نشاطها المسرحى، وساهمت فى خلق فرق مسرحية مشتركة، سرعان ما تعاونت مع فرق مصرية خاصة ورسمية، غذت مصر – والعالم العربى – بالممثلين، والنصوص المسرحية، حتى حولت النشاط المسرحى إلى نوع خاص من الاحتراف (المهنة) كما حدث مع فرقة سليم خليل النقاش (١٨٧٦ – ١٨٧٧) وفرقة يوسف خياط (١٨٧٧ – ١٨٩٥) وفرقة سليمان القرداحى (١٨٨٢ – ١٩٠٩) وفرقة أبى خليل القبانى (١٨٨٤ – ١٩٠٠) إلى جانب فرق تمثيلية ثانوية مثل سليمان الحداد المسماة بالجوق الوطنى المصرى (١٨٨٧) وفرقة سليم وأمين عطا الله المسماة شركة التمثيل الأدبى (١٨٩٦) [١] وغيرهما من الفرق التى جالت أقاليم مصر وقراها لتنشر فنها، ولتكسب رزقها بعيدا عن الفرق التمثيلية القوية التى تمركزت فى القاهرة والأسكندرية وأصبح لها مكانها ومتلقوها، وكتابها.

واتسمت هذه الفترة الحاسمة فى تاريخ المسرح العربى بتنافس هذه الفرق، فى مراعاة

ذوق الجمهور، الذى ورث فنونا درامية منذ آلاف أو مئات السنين، من المسرح، والشعر والموسيقى، والغناء، وامتلأ بالسخرية والاستهزاء بمن سلبوه حريته، "والحقيقة التى يلمسها كل مطلع على تاريخ المسرح العربى هى أن النجاح على خشبة المسرح كان نهبا موزعا بين اتجاهين **أحدهما** الغنائى ..، **والثانى** الفكاهى الذى لم يخل فى مراحل تطوره الأولى من أثر النزعة الغنائية. وقد تمثل هذا الاتجاه فى محاولات "عزيز عيد فى العقد الثانى من هذا القرن ثم ما حققه تلاميذه ومقلدوه كمحمد ناجى، وكامل الخلعى، والريحانى والكسار.

أما المسرح الجدى، مسرح النقاش، القصير الأجل، ووريثه مسرح القرداحى، ثم مسرح جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى، ويوسف وهبى وفاطمة رشدى والفرقة القومية، فقد ظل متعثرا ما يكاد ينهض إلا ليكبو وهكذا .. "(٢) لذلك كانت هذه الفرق، تتوارث تقنيات المنصة، وتطورها وفق ما تلاحظه من تطور المتلقى، واختلاف رغباته، بل كانت تراعى تقلباته ضد بعض المسارح أو الفرق، وتتجنب الأخطاء التى وقعت فيها الفرق الأخرى.

ولانريد هنا أن نؤرخ للفرق التمثيلية (المسرحية) فهذا بحث يطول، وله مقام آخر، ولكننا نريد أن نصل الحديث السابق بما بعده، بالمنهج التطورى الفنى، مركزين فى ذلك على "النص الدرامى" الذى توجهنا إليه وأرخنا به منذ بداية البحث بل من بداية طرح السؤال حول قضية المسرح.

ولكن تفيد هذه التواريخ والأسماء التى أوردناها فى التعرف على التواصل التاريخى والفنى الحادث بين الفرق التمثيلية، والذى أدى بالمسرح إلى الصورة التى نجده عليها الآن، وفيما قبل.

وحينما نعود للنص الدرامى، الحديث، فنحن أمام ثلاثة روافد، تبدأ بعام (١٨٤٧م) وهو تاريخ ظهور النص الدرامى العربى في شكله الحديث، ونقول الحديث – مقارنا بالقديم – لنبين، أنه لم يكن ثمة قطيعة بين الأصول الدرامية العربية (والإسلامية) وبين الشكل الدرامى الحديث الذى ارتبط بتغير تقنى ألزم النص والمتلقى أن يتطورا.

وعام (١٨٤٧م) هو عام ظهور الرافد الأول (البخيل) "لمارون النقاش" وما تبعه من مسرحيات. وأهمية هذا الرافد أنه النص الأول من نوعه، الذى استفاد من الغرب

(الفرنسي والإيطالى) ومن الشرق (التراث) ومزج بينهما بحيث أرضى الطرفين فى مزيج فنى لم يختلف الباحثون على "أصالته" و "تأصيله" فى تاريخ المسرح العربى الحديث، رغم ما قيل عن تأثره بموليير والأوبرا الإيطالية.

فى حين كان عام (١٨٦٥م) عام ظهور "أحمد أبو خليل القبانى"، أمام الناس في دمشق بمسرحيته الأولى (مجنون ليلى) وغيرهما، وهى مسرحيات تعود فى مجملها إلي التراث الشعبى العربى المتمثل في ألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وسير الملوك والأمراء التى سادت فى هذه الفترة خاصة ألف وليلة التى كانت المصدر الرئيسى لمسرح القبانى الغنائى، إلى جانب مقتبساته عن المسرح الغربى، ولكن هذا الرافد الثانى ركز علي جانب التراث الشعبى، نتيجة لتكوين صانعه (الشيخ) وللظروف السياسية والاجتماعية التى سادت بلاده فى هذه الفترة.

وأما الرافد الثالث ، فهو مسرح "يعقوب صنوع" الذى تميز بمعالجته المباشرة للواقع الاجتماعى فى مصر، وشرح حال الشرائح الاجتماعية المختلفة فى مصر آنذاك، وهى محاولة لتأصيل مسرح عربى فى مصر، لذلك تميز مسرح يعقوب صنوع بأصالته ومباشرته الاجتماعية والسياسية من خلال اعتماده علي الحوار والشخصيات فى المقام الأول، فى حين جعل الموسيقى والغناء هما الأداتان اللتان أولع بهما النقاش والقبانى، فى الدرجة الأخيرة، فقد هدف صنوع بمسرحه إلى كشف واقع الحياة، وليس إلى تجميلها، لتكون المتعة عند المتلقى متعة الاكتشاف والوعى، وليس متعة الغناء والطرب. ولعل ذلك الهدف الفكرى كان سببا فيما عاناه صنوع من السلطات السياسية.

ولقد صبت هذه الروافد المتميزة فى الفترة التى أعقبت وفاة محمد على، وتولى عباس حلمى الأول، فحكم سعيد وإسماعيل وما شاب عصر هذا الأخير، من بناء نهضوى وتحديثى توازى مع زيادة النفوذ الأجنبى، والأزمة الاقتصادية التى سادت مصر فى أواخر عصره. وانتهت بمشكلة الديون وبيع نصيب مصر فى قناة السويس، الأمر الذى أرغم إسماعيل – نتيجة الضغوط الخارجية – على التنازل عن العرش لابنه "توفيق" الذى شهد عصره الاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢م) وما تلاه من حوادث. وانتهت هذه الروافد إلى مسارها حتى عام (١٩١٢م) عام نشر مسرحية صنوع "موليير مصر وما يقاسيه".

الأمر الذى يجعل الفترة التاريخية الممتدة بين (١٨٤٧ - ١٩١٢) هى فترة التأصيل الفنى للمسرح العربى الحديث، ذلك أن هذه الفترة قد شهدت تطورا ملحوظا فى تاريخ المسرح العربى. خرج منه فيما بعد سنوات قليلة: مسرح توفيق الحكيم النثرى، ومسرح شوقى الشعرى، وهما الجناحان الأساسيان اللذان طار بهما المسرح العربى الحديث إلى الآفاق الحديثة.

إلا أنه شابت هذه الفترة بعض الخصائص الفنية، كخلط العامية بالفصحى، وخلط الشعرى بالنثرى، والغنائى بالأوبرالى والدرامى، وخلط الحوارية بالدرامية، وخلط الترجمة بالاقتباس، مما جعل شكل المسرحية، مزيجا من هذه الثنائيات. فكان لابد من حركة تطور هذا المسرح لتساعده على التمايز والتمييز بين أنواع المسرحية، كما هو حال المسرح الأوروبي. وقد تمت هذه الخطوة بنجاح على يد شوقى وتوفيق الحكيم ومن تبعهما فى هذا الدرب كأحمد باكثير وعزيز أباظة، وآل تيمور وغيرهم. مع ملاحظة مهمة، هى أن شوقى قد قام فى نهايات القرن الماضى بكتابة محاولته الأولى (١٨٩٣م) وهى «على بك الكبير» فى شكلها الأول الذى عدّله عام (١٩٣٢م) بعد حوالى أربعين عاما من الكتابة الأولى.

الرافد الأول

ملهاة مارون النقاش وتأصيل مسرح عربى حديث

(١٨١٧ - ١٨٥٥)

مارون والمسرحية التلحينية

كان من الطبيعى أن يتجه مارون النقاش إلى فن "الملهاة" لأن الأصول الدرامية التى عرضنا لها، ربطت بين التقديم التمثيلى وبين التسلية المهدفة أخلاقيا، كما ربطت بين الشخصية الضاحكة المضحكة والتقديم غير المباشر فى الدراما الشعبية (خيال الظل)، (والقراجوز) ثم بين المسرح البسيط المرتجل وفن "الفارس". وقد ناسب هذا الاتجاه فهم العصر للفن بوجه عام (كمحاكاة) للأدب التمثيلى - فيما بعد - بوجه خاص (كتسلية ووعظ).

وكان من الطبيعى أن يرتبط مسرح "النقاش" فى بدايته بالكوميديا "الملحنة" ليسهل تعاطف الناس معها، موظفا - فى ذلك - إتقانه لعدة لغات على رأسها الفرنسية فقدم مسرحياته، متأثرا "بموليير" رأس الكوميديا الفرنسية. حيث كيّف ثلاث مسرحيات هى: البخيل، والطائش، وطرطوف لموليير، وقدمها تحت أسماء، البخيل، وأبو الحسن المغفل وهارون الرشيد، والحسود السليط، بعد أن بذل مجهودا ضخما فى المحافظة على الخط الدرامى، والحبكة الدرامية، ليطعمها بالفن العربى المحبب (الموسيقى والغناء والشعر) مما ساعده، علي تقديم مسرحيته فى إطار درامى، وإن كان قد خلط الموسيقى بالغنائى بالشعرى بالنثرى، وهو خلط ومزج طبيعى فى فترة التأصيل للمسرح العربى.

وقد أشار معظم الباحثين إلى اقتباسه، وتكييفه، لمسرحيات موليير السابقة الذكر(٣)، كما اتفقوا على أصالتها فى آن وتعنى الأصالة هنا صياغتها على حالة فنية تجاوب معها المتلقى ذو الأصول العربية، وساعده فى ذلك أن كل الممثلين من أسرته، مما جعلهم نموذجا يحتذى في هذا الاتجاه، كما أنه لم يهاجم التقاليد الاجتماعية فساعد ذلك على استصدار "فرمان" رسمى بالتمثيل وتقديم المسرحيات، وأكد ذلك أن بعض المسئولين الرسميين قد حضروا عروضه، بل تولوا هذا المسرح فى حياة النقاش وبعد وفاته حتى أن

'نصر الله فرانقوا باشا متصرف جبل لبنان الافخم قد شرف ذلك المقام بتلك الليلة السعيدة بحضور ذاته السنية، فسمع ما قد تلى من أوصاف أخى الموماً إليه وشاهد حسن تلك الرواية وعرف فضل وبراعة مؤلفها وكم بها من الفوائد . ." (٤) وواضح من إشارة "سليم نقاش" أن مبرر ظهور هذا المسرح هو ما اتسم به من فائدة أخلاقية، وقد أشار إلى هذا المبرر من البداية، إلى أن نقل النقاش "لما اطلع على مراسحهم المعروفة بالتياترات أعجبته هذه المراسح للغاية لما تضمنته من النصائح والإرشادات العامة" وهى إشارة تتفق مع إشارة الطهطاوى فى تخليص الإبريز والتى أشرنا إليها فى الفصل السابق.

لذلك قدم "رواية موسيقية معروفة برواية البخيل ودعى إليها كامل قناصل البلدة وأكابرها" (٥) فى حين كان يعلم معارضة الشرائح الدينية المتزمتة. وهنا لابد من الإشارة إلى الخطبة التى تلاها عند تقديمه للبخيل فى عام ١٨٤٧م (٦) إذ يشير فيها إلى المغزى بقوله: "قد عانيت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التى من شأنها تهذيب الحكايات التى يشيرون إليها، والروايات التى يتشكلون بها ويعتمدون عليها من ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح،حتى أنها تجذب بحكمتها الملوك من أعلى أسرتهم. ."(٧).

وحديث مارون النقاش يشبه إلى حد كبير حديث الطهطاوى المذكور سابقا، مما يدل على أن هذه المنطقة العربية قد وقعت تحت تأثيرات سلفية، ثم تنويرية واحدة. فدفاع النقاش هو دفاع الطهطاوى، كلاهما يقدم المغزى الأخلاقى الإصلاحى من البداية. ثم إنه عند تقديم تصنيفه لفنون المسرح أشار إلى ما هو أنسب إلى التكوين العربى (كما أشار الطهطاوى من قبل) أعنى الأوبرا التى يقول عنها: "تنقسم نظير تلك إلى: عبوسة، ومحزنة، ومزهرة، وهى التى فلك الموسيقة مقمرة، فكان الاهم والالزم بالاحرى، أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الاخرى، لانها أسهل وأقرب وفى البدائه أوجب، ولكن الذى الزمنى لمخالفة القياس، وممارستى هذا المراس، أولا لان الثانية كانت لدى ألذ واشهى، وابهج وأبهى. . فلذلك قد صوبت أخيرا قصدى، إلى تقليد المرسح الموسيقى المجدى" (٨) لانه يتناسب – كما أشرنا – مع طبيعة الموروث، وتركيب المتلقى العربى آنذاك.

وسوف نرى فى هذا الباب أن كل المسرحيين الرواد الذين كتبوا فى هذا الفن، قد

استفادوا من اللحن، فكانت مسرحياتهم تلحينية بدرجات متفاوتة، فقد توسطت عند مارون النقاش، ثم أصبحت ميزة مسرح القباني، ثم تضاءلت فى مسرح يعقوب صنوع، على الرغم من أنه بدأ بالمسرحية الملحنة وجعل اللحن سمة لنهايات الفصول، وهذا التدرج كان طبيعيا، فدور النشأة الأول يحتاجه كثيرا، لكنه فى البداية لم يكن على وعى كامل بتصريفات الألحان، لذلك حينما جاء بعده القبانى، أعطى الأولوية للحن والغناء، فاكتسب مكانته الكبيرة سواء فى بدايته بدمشق أو لحظة بزوغ نجمه فى الاسكندرية والقاهرة. والمهم فى هذا السياق، ملاءمة المبدع بين النص والمتلقى واحتياجاتهما.

وكان المقياس الفنى الحقيقى فى ذهن "مارون" شكل "الأوبرا" أو "الأوبريت"، لذلك يشير إلى مسرحية كالبخيل بقوله: "كلها ملحنة" ثم يشير إلى مسرحيتيه الباقيتين: هارون الرشيد، والحسود السليط بقوله: "ملحنة" فقط فالفارق بين الوصفين قرب الأولى من "الأوبرا" واقتراب الاثنتين منهما. لذا نجده يضع فى نهاية كل مسرحية "فهرست ألحان" يبين فيه نوع النغمة، واسم المقام الموسيقى، ومصدرها الشعبى، المصرى أو الحجازى أو التركى، وقد يشير إلى أن النغمة مجهولة الأصل، لكنه يصفها، ونستنتج من ذلك أن تلحين الدور أو المذهب كان يتم وفق مقام شرقى أو وفق لحن أو أغنية شعبية مسموعة، وسوف نجد بعض الإشارات عند القبانى، وخاصة فى مسرحيته التى قام بتلحينها كامل الخلعى صاحب النوتة الموسيقية العربية.

وأحيانا يشير إلى أصل فرنسي للحن كما فى الفصل الأخير، حين يشير إلى أغنية "الشعب الفرنسى" وأغنية "مملوك سافر علمحرب" كما فى ص ١٠٦ من أرزة لبنان.

ويرتبط الشعر - بالطبع - بالتلحينية أو الغنائية، وقد استفاد "مارون" من الشعر بكافة أنواعه: فصيحه وعامه، قصيدة وأغنية، مصرية أو لبنانية أو تركية أو عجمية، فقد كانت خليطا من الاستفادات التى تركزت فى هذا الشكل اللحنى.

ولكننا يجب أن نشير من البداية إلى الكسور العروضية والعربية الركيكة التى أصابت هذه النصوص المبكرة.

ولم يكن تأثير موليير ببعيد عن عين النقاش، "فقد اعتمد - مثله - على فنون السيرك، وعلى الكوميديا المرتجلة الإيطالية، واستمد روح هذه الأشكال المسرحية

الشعبية وادخلها فى بعض أعماله . . " موظفا الشكل المسرحى التقليدى. ولابد أن نشير هنا إلى أن ما فعله موليير كان تأصيلا له. وهذا ما فعله النقاش، حين أخذ من الفنون الشائعة، والأصيلة حوله. وهى شعبية بلا شك. لذلك حين نقول كان مسرح النقاش ميلاداً مؤقتا للمسرح العربى (٩) نكون قد ظلمنا مسرح النقاش، فى مواجهة مسرح موليير. فعصور النهضة دائما تأخذ من القديم، وتأخذ مما حولها، وتأخذ من الشعبيات حتى تجد صدى، ونجاحا تستطيع بعده أن تتطور، أو أن تطور المتلقى والنص إلى آفاق جديدة.

مسرحياته

اختار "مارون النقاش" شكل الكوميديا الملحنة لمسرحياته الثلاث، التى تاثرت كثيرا ببعض مسرحيات موليير التى أشرنا إليها فى هامش رقم (٣)، ويعالج النقاش قضايا إنسانية عامة: كالبخل، والغفلة، والحسد وهو دائما يحاول تعرية شخصياته بإضحاك المتلقى عليها، حتى يخلع هذه الصفة، مشفقا على نفسه منها، ومن مصيرها، كما أوضح أرسطو فى كتاب الشعر.

ولقد مزج "مارون" بين النثر والشعر وبين العامية (اللهجة) والفصحى بلا حدود، مما جعل اللغة خليطا بين هذه الحدود. وحاول أن يجعل لغة الشخصية مقاربة لدورها فى الرواية (فى الحياة) إيمانا منه بضرورة اتساق هذه اللغة مع متحدثها. وهو يجعل البخيل خمسة فصول بينما يجعل المغفل، والحسود، ثلاثة فقط، وهو داخل الفصل الواحد ينوع الأجزاء، عند تغيير الكلام من متحدث لآخر، لذلك يتوازى مصطلح (الجزء) عنده بمصطلح (المشهد). وتسير الحركة الدرامية فى مسرحه بناء علي فكرة المشهد التى تضيف فكرة ثم أخرى حتى تكتمل حركة درامية تحتاج إلى تكملة فى الفصل الأول، ومثلها فى الفصل الثانى حتى يأتى الفصل الأخير وتكتمل الفكرة العامة المعالجة.

وأقول الفكرة لأن مسرح النقاش يقوم على الفكرة التى تحمل المغزى النهائى من المسرحية، لذلك تأتى النهاية باستمرار لتنفى السلبى (البخل، الغفلة، الحسد) وتثبت انتصار أضدادها، خاصة حين يأتى المغزى على لسان الجميع أو الجوقة: فمثلا فى (البخيل):

الجميع لذاتهم – فليعتبر كل بخيل .. هذا هو الختام

ثم نرى ختام مسرحيته الثانية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) يدل على نفى الغفلة، وعودة الوعى، وعلى لسان أبى الحسن إذ يقول مشيرا إلى عرقوب الذى ساعد على غفلته :

– شيخ الضلال هذا المقال	مضـــــمن بيـــان
فالآن جـــاد عقــلى وعاد	حســـت فيمـــا كان
عـــــرفته كشفـــــته	يـــا أيـــها الخـــوان

وتنتهى بصوت الجماعة أيضا، محيية هارون الرشيد : داعية بالحفظ والأمان (١١).

أما مسرحيته الثالثة "الحسود السليط" فتنتهى بكشف النفاق، والتحليل والدعاء للسلطان، يقول جبور لسمعان :

– ترى احتيالى لايقا

الجميع – ترون ذا موافقـــا	يا أيها الأعيـــان ...
جبور – لا اندهى يخدعكا	معلمى سمعـــان ...
الجميع – فربنا يجزى العدا	وينصر السلطان (١٢)

(حيث يجرى الدعاء على لسان الجميع)

ونلاحظ أن هذه النهايات "العادلة" على لسان "الجميع" الذى يمثل المجتمع فى عرف كتاب المسرح الأول، كالنقاش والقبانى وصنوع، سوف تتجاوب فى الصفحات القادمة، مع الخواتيم السعيدة، التى تحتفى بالإيجابيات فى السلوك والفكر الإنسانى فى أعمال هؤلاء الرواد. كما سنجد الدعاء للسلطان ومن يوازيه أو يقاربه، عند القبانى فى كل أعماله، فى حين سنراها نادرة عند صنوع، فى معظم أعماله، باستثناء أعماله الأولى التى كان يحاول استرضاء الحاكم من ورائها.

و "الحوار" عند النقاش "دافق" و "التقطيع" فيه كثير بين الشخصيات مما أعطى الحوار أهمية كبرى فى مسرحه، خاصة فى العملين الأولين لأنه سيكثر من الحوارات الطويلة فى مسرحيته الأخيرة (الحسود) كما سيتحدث عن أعمال السابقة، وعن فن المسرح وفن

الشعر، وهو عمل يقترب مما عمله صنوع فى مسرحيته الأخيرة (موليير مصر) ولكن مع فارق الجودة عن الثانى، إلا أنهما على أية حال يدلان على إحساس المبدع بالريادة فى عمله، إلى جانب إحساس بالظلم، أو الغبن من المجتمع.

أما الشخصيات فهى من بيئات متعددة، تعانى من أزمات مختلفة، فأحيانا يعرض نماذج عصرية (البخيل - الحسود) وأحيانا يعرض نماذج تراثية (أبو الحسن أو هارون الرشيد) ليجرى عليها فكرته وسوف يمتد هذا التنويع عند القبانى، فى هارون الرشيد الذى يتكرر فى مسرحيتين له، فى حين يختلف ذلك عن صنوع لأن توجيهاته السياسية ستحكم عليه بالعصرية والآنية والبعد عن النماذج التراثية.

ولقد أفاد هذا التنوع البدايات الأولى لمسرحنا العربى فى دور التأصيل، حتى أنه يمزج التراث (معطياته) بما ثقفه عن موليير داخل إطار مسرحية واحدة، فدل ذلك على قدرته الفنية العالية التى مكنته من "الأصالة دون أن يستسلم للتراث (فقد صاغ الشخصية من جديد) ودون أن يستسلم لموليير (مصدره الأول) الذى تأثر به فى "المشهد الخامس عشر من الفصل الأول فى مسرحية أبى الحسن المغفل" ، عندما يسأل أبو الحسن أخاه عن رأيه فى دعد، كما إنه من الواضح مدى مشابهته للمشهد الرابع من الفصل الأول فى مسرحية البخيل لموليير، حيث يسأل (هرباجون) ابنه (كليانت) عن رأيه فى (ماريان) - وكلاهما يود الزواج منها - فيمتدحها الفتى حتى يفاجأ آخر الأمر بأن أباه كان يريد رأيه ومشورته فقط، لأنه هو الذى سيتزوج من ماريان"(١٣)

ولكن تشبث النقاش بالتأصيل والعربية، دفعه لرسم الشخصيات بملامح إنسانية عامة، فنجى من أسر التراث والفرنسية على الرغم من الاستفادة الواضحة والمنصوص عليها فى مسرحياته كلها. لذلك فإن ما يقال عن الترجمة والاقتباس، يقلل من قدرة النقاش الواضحة على التجاوز أو حتى عدم التبعية، ويحتاج - فى نهاية الأمر - إلى مراجعة تعتمد على التحليل الكامل لبنية النص المسرحى عند النقاش مقارنا بمسرح موليير بخاصة.

ونحن - فى النهاية - أمام الرائد الأول لتأصيل المسرحية فى أدبنا العربى الحديث، والذى نرى امتداد تأصيله فى أعمال الرائدين الكبيرين التاليين له : القبانى، وصنوع.

الهوامش:

(١) راجع فى هذا :

محمود أحمد حنفى، الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨. من ص ٦٢ إلى ص ٦٨. حيث اعتمد الباحث على سجلات دار الأوبرا، والدوريات السيارة فى تلك الفترة، لتحديد التواريخ.

(٢) محمد يوسف نجم، الشيخ أبو خليل القبانى، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٦٣، ص (و).

(٣) انظر فى هذا:

- يوسف أسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة، صفحات: ١٣٥، ١٩٢، ٢٥٦، بغداد، ١٩٧٨. فقد أشار داغر إلى أن "البخيل L'AVRE، مضحكة، ملحنة ذات خمسة فصول، اقتبسها مارون النقاش من موليير..." ص١٩٢، كما أشار إلى أن "الحسود السليط Le MISANTHROPE تأليف موليير اقتبسها وعربها المرحوم مارون النقاش.." ص ٢٥٦ فى حين اكتفى بالإشارة إلى أن "أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد هزلية مضحكة ملحنة فى ثلاثة فصول وضعها منشىء المسرح العربى مارون النقاش، ١٨٥٣م، ..." ص١٣٥، وكان وراء عدم وصفها بالاقتباس شخصية أبى الحسن المغفل وهارون الرشيد التى نقلت عن ألف وليلة، بينما أشار:

- يعقوب لنداو (دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ترجمة أحمد المغازى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢)، ص١١٩. إلى أن "المسرحية الثالثة والأخيرة، التى كتبها النقاش، عبارة عن مكايفة جديدة لمسرحية طرطوف TARTUFFE لموليير أيضا، قدمها تحت اسم "الحسود" وكانت هذه المسرحية فى ترجمتها إلى العربية تختلف أحيانا، وبدرجة مثيرة، عن رائعة موليير MASTERPIECE طرطوف".

- وانظر تحليل: محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦.

(٤) نقولا النقاش، أرزة لبنان، المطبعة العمومية - بيروت، ١٩٦٨م، ص٣.

(٥) نفسه، ص ١٠.

(٦) أشار مارون النقاش على لسان سمعان فى روايته الحسود السليط أنها كتبت (١٨٤٧) يقول "رواية البخيل التى قدمها فى بيته خصوصية من أربع سنين، أعنى سنة ألف وثمانماية وسبع وأربعين، قبل إنشائه لتلاميذه المرسح الجديد". أرزة لبنان ص ٣٨٨.

أما ماجاء فى مقدمة نقولا نقاش عن أنها كانت ١٨٤٨ فقد اعتذر عنه فى هامش ص٣٨٩ بقوله "أما قوله عن رواية البخيل تقدمت سنة ١٨٤٧م، وقولى أنا بسيرة حياته فى سنة ١٨٤٨ فالغلط منى".

(٧) السابق ص١٦.

(٨) نفسه.

(٩) على الراعى، المسرح فى الوطن العربى، ص ٥٣ .

(١٠) البخيل، أرزة لبنان، ص ٩٠ .

(١١) أبو الحسن المغفل، أرزة لبنان، ص ٢٦٠ / ٢٦١ .

(١٢) الحسود السليط، أرزة لبنان، ص ١٤٥ / ٤١٦ .

(١٣) محمد يوسف نجم، مارون النقاش، دار الثقافة بيروت. ١٩٦١، ص٢٦ .

وانظر الحوار في نص المسرحية، بأرزة لبنان، ص ١٣٣ حتى ص ١٣٨ .

الرافد الثانى
غنائيات القبانى وتأصيل مسرح عربى غنائى
(١٨١٤ - ١٩٠٢)

أبـــو خليــل

أحـمـد "أبو خليـل القـبـانى" هو الرافـد الثـانى من روافـد التـأصـيل الدرامى فى تاريخ مسرحنا العربى الحديث. وهو رائد الاتجاه نحو المسرحية الغنائية، الملحنة. ولذلك كان "القبانى" أقرب الأذواق، وأدق الروافد الثلاثة، قربا من "الروح العربية" ومن ذوق المتلقى العربى، وتكوينه التراثى، فى مرحلة اجتـمـاعيـة وسياسيـة اتجه فيهـا السـواد الأعظم من العرب نحو التراث لأسباب سياسية ودينية، نشأ عنها مناخ فكرى تقليدى خدم السـاسة "الحكام". وكان (الشام) مهيئا لذلك بفعل السياسة العثمانية، وما دفعت به إلى العقل العربى من خرافات، وغيبيات، جعلت الذهنية العربية قابلة لاستقبال "النوع الأدبى الشعبى" الذى يغنى أحلامها، ويرسم صورة لمخلصها، ويرتب لهم، القيم والأخلاق.

أدرك القـبانى ذلك، وساعـدته ثقـافتـه الدينيـة، والشـعـبيـة، على التجـاوب مع هذا التكوين الذهنى، ومع ذوق المتلقى العـربى الذى أدرك - مـبكرا - الفـائدة العـاليـة من انفصاله عن السياسة الرسمية التى اتسمت بروح " الفرد الفارس" والأمة المساعدة له فى تحقيق أحلامها وأحلامه إذا اتفقا.

وتعلم القبـانى أصول الموسيـقى العربيـة، والغناء العربى، وعرف أصـول - التخت - وأسعفته قريحته الشعرية التقليدية على قول الشعر، وتذوق الشعر العربى، واختيار النماذج الجيدة، بل اختيار ما يناسب منها، لمسرحياته الغنائية.

ونظر القبانى إلى التجربة السابقة له - النقاش - وعرف سر نجاحها فى لبنان، وأحس من اللحظة الأولى أن الظروف فى سوريا مـختلفـة، فـاتجه إلى مـا يشـد انتبـاه المتلقى ويحتفظ له بالاحترام بين الناس، فى فترة وازت بين الفن - بشكل عام - وبين الخلاعة والتهتك بل "الحرمانية" لكونه لهوا يصرف عن الذكر، كما أشرنا من قبل.

ووجد القبانى، انتشار "ألف ليلة وليلة" انتشارا واسعا بين الناس جميعا كادب يتفق

مع الموروث القصصى، ومع الحس الوعظى و "التسلوى" فكانت نبعا ثريا له، ربط بينه وبين المتلقى حيث تجاوبت مع موروث المتلقى، وكانت "دالة" متفقا عليها بين "المرسل" و "المستقبل" وسهل ذلك استدراج الجمهور إلى مسرحه - إلى حد كبير - وتفهم المتلقى للقصة المعروفة سلفا، فكان أن اتجه المتلقى إلى القبانى الخاص ليرى كيفية تحقق ألف ليلة وليلة بشكل فنى جديد وحديث.

وكانت ألف ليلة وليلة حلا لتجنب النقل عن أدب أمة غربية، خاصة وثقافة القبانى العربية كانت غالبة عليه، الامر الذى قلص اقتباسه من أدب الغرب بالقياس إلى مارون نقاش، أو يعقوب صنوع. وبذلك استبدل القبانى بالفرنسية عند النقاش أو الإيطالية عند صنوع "العربية" . ولذا كان إقبال الجمهور عليه شديدا مكنه من التنقل بمسرحياته عبر دمشق والقاهرة، والاسكندرية، والفيوم، والمنيا، وبنى سويف، تنقلا جعل مسرحه "نواة" للمسرح الغنائى العربى، أو لفن "الأوبريت" .

وإلى جانب ألف ليلة وليلة، استفاد القبانى من السير الشعبية، خاصة "سيرة عنترة ابن شداد" وألف مسرحيته "كعنترة" واتجه القبانى بلا خوف بعد أن ثبت وضعه، إلى "الاقتباس" فى مسرحية مثل "ناكر الجميل" و "الملك متردیت" و "لوسيا" و "عفيفة"، إلى جانب ما استمده من حكايات ألف ليلة، أعنى مسرحياته "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" و "هارون الرشيد مع أنس الجليس" و "الامير محمود نجل شاه العجم" وغيرها.

ونجح "القبانى" فى تدعيم فرقته، حتى صارت رائدة فى اتجاه المسرحية الغنائية "وبذا يكون رائد تلك المدرسة الفنية الكبيرة التى ما نزال نحس بأثرها حتى اليوم وهى مدرسة المسرح الغنائى، التى انتظمت فيما انتظم الشيخ سلامة حجازى ومنيرة المهدية وملك والشعبة الغنائية من الفرقة القومية" وهى مدرسة ارتبطت بشكل ملحوظ بالمسرح الشعرى، حيث كان "المخرج" يختار نصا وأكثر لتلحينه كما كان "المؤلف" يزج بمشاهد الاحتفال، والاستقبال، والسهر فى المسرحيات التاريخية، ليعطى فرصة للغناء والموسيقى، كما كانت المسارح التى تقدم المسرحية الغنائية، تعتمد علي مطرب أو مطربة للأداء الغنائى فى المسرحية، حتى إن الفرق التى كانت تقدم مسرحا غير غنائى، كانت تعتمد على أحد المغنين، ليغنى للجمهور فى فترات التغيير بين الفصول، أو بعد

ختام المسرحية، وكانوا يرون فى ذلك تشجيعا للجمهور، حتى لايتسرب إلى المسرح الغنائى صاحب أكبر جمهور، وهنا يتضح لنا كم المغنون يشكلون فرقا خاصة بهم، أو باسمهم.

ونلمح هنا مع زكى طليمات أن "دعامة هذه المسرحيات لم تكن مقصورة على مقومات فن التمثيل فحسب، بل تجاوزها إلى صميم الموسيقى والرقص فقد استقام خلط الكلام بالغناء، على حال أتم وأبرز مما ورد فى المسرحية الأولى، كما أنه أفسح مجالا لنوع من الرقص العربى الجماعى القائم على "السماع" ورقص آخر على طريقة "البانتوميم" إلى جانب الرقص الشرقى الشعبى.

وكان لابد أن ترتبط مسرحية القبانى الغنائية، بموضوع عاطفى، يشد المتلقى، ويشحذه عاطفيا، ويبرر كثرة التلحين والغناء، فاستخدم قصص الحب، وعالج من خلالها قيما أخلاقية، كالوفاء والعفاف والحرمان، والحب الشريف، وهذا ما نجده - باستمرار - فى مسرحياته المتعددة. هنا نستطيع أن نفسر افتتاح مسرح القبانى فى مصر، فى يوم الخميس الثانى عشر من نوفمبر ١٨٨٤م بمسرحيته "مجنون ليلى"، مع ملاحظة أن قدوم القبانى إلى مصر جاء بعد احتلالها بعامين، وبعد انكسار ثورة عرابى وما أورثته من احتلال وحزن ويأس فى قلوب المصريين.

إنتاجـــــه

أنتج أبو خليل القبانى عشرات المسرحيات، مؤلفة، ومترجمة، ولم يقتصر على ما ألفه هو، بل اعتمد على مؤلفين، ومترجمين حتى يسد احتياج مسرحه، وحتى ينوع فيما يقدم.

وتذكر قوائم إنتاجه التى اعتمدنا عليها، ما اتفق عليها، وما اختلف حوله من إنتاجه المسرحى الكثير والمتنوع. وقد رجعنا إلى معجم يعقوب لنداو، ومعجم يوسف أسعد داغر، والقائمة الببليوجرافية التى أوردها محمد يوسف نجم فى كتابيه: المسرحية فى الأدب العربى الحديث، والشيخ أحمد أبو خليل القبانى، وحددنا أنفسنا بهذه المصادر الببليوجرافية مقارنين فيما بينها، واعين بالاختلافات الواقعة حول الأسماء والتواريخ. وحينما نرتب هذه الببليوجرافيات نجد ببليوجرافيا، نجم، تليها لانداو، تليها داغر، وبالمقارنة أدركنا أن أكملها قائمة يوسف أسعد داغر، فجعلناها الأساس، واعتمدنا على

الباقيتين حين يقع الخلاف.

ونذكر هنا قائمة مسرحيات القبانى التى ألفها ومثلها كما وردت عند "داغر" مرتبة وفق الحروف الأبجدية، مزودة برقم المسرحية داخل قائمته لمن يريد الرجوع إليها:

وهى كالآتى مرقمة:

١ – (٨٦) أبو جعفر المنصور.

٢ – (٢٣٧) أسد الشرى.

٣ – (٢٣٨) أسد الصحراء.

٤ – (٣٩٢) الأمير على.

٥ – (٣٩٧) الأمير محمود نجل شاه العجم.

٦ – (٣٩٨) الأمير محمود وزهر الرياض.

٧ – (٤٠٠) الأمير يحيى.

٨ – (٤٢١) الانتقام.

٩ – (٤٣٤) أنس الجليس.

١٠ – (٨٩٠) جميل وجميلة.

١١ – (١٠٩٥) حمزة المحتال.

١٢ – (١١٢٥) حيل النساء (الشهيرة بلوسيا) (٢٧٦٧ لوسيا/ داغر).

١٣ – (١٥٨٦) السلطان حسن.

١٤– (١٦٧٧) الشاعر عبد السلام بن رغيان (عبد السلام الحمصى / لندوا ص ٣٤٠) (ديك الجن – ديك الجن الحمصى / نجم / القبانى ص ٤٠٢) (وقد وردت عند / داغر/ بعنوان: عبد السلام المعروف بديك الجن مع زوجته ورد برقم ٢٠٤٦).

١٥ – (١٧٩٣) الشيخ دحداح.

١٦ – (١٨٠١) الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح.

١٧ – (١٨٩٠) الصيدلية (فصل مضحك يؤدى بعد المسرحية).

١٨– (١٩٩٢) عائدة (ترجمها القبانى عن غلسنزونى وهى مأخوذة عن قصة فرعونية).

١٩ – (٢٠١٧) عاقبة الضيافة وغائلة الخيانة.

٢٠ – (٢١٦١) عفيفة أو الأمير علي.

٢١ – (٢٢٢٢) عنترة بن شداد.

٢٢ – (٢٦٩١) الكوكايين.

٢٣ – (٢٨٩٦) مجنون ليلى.

٢٤ – (٣٢٧٤) ميروبا أو على الباغي تدور الدوائر.

٢٥ – (٣٣١٤) ناكر الجميل.

٢٦ – (٣٣٦٩) نفح الربا.

٢٧ – (٣٤٠٤) هارون الرشيد مع أنس الجليس.

٢٨ – (٣٤٠٥) هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب، أو الصدق بالنجاة.

٢٩ – (٢٤٩٥) وضاح.

٣٠ – (٣٥٢٤) ولادة أو عفة المحبين.

ومعجم يوسف داغر، لايكتب كل التواريخ ولا كل التصنيفات فأحيانا يكتب تاريخ العرض، وأحيانا تاريخ التاليف، وأحيانا يذكر نوع المسرحية وأحيانا لايذكر. والمهم – لنا – إحصاء هذه المسرحيات الثلاثين التى ملأت حياة القبانى، تاليفا، وترجمة، وتمثيلا وإخراجا.

ولم يكتف القبانى بما ألف هو، بل عرض فى مسرحه ما هو تاليف غيره أو ترجمته فقد مثل لآل النقاش كثيرا، وأخذ عنهم عدة مسرحيات أخذ عن مارون النقاش مسرحيته "أبو الحسن المغفل هارون الرشيد" ويبدو ان الجمهور كان مقبلا عليها. أو كانت وفاء لرائد قبله، أو إرضاء لآل النقاش الذين عملوا معه فى مصر، فقد ترجم له "سليم النقاش" مسرحيتين، الأولى: (عائدة) عن كاميل دولوكل، والثانية (هوراس) التى أسماها (مى) عن المسرحى الفرنسى "كورنى". كما ألف له (حنا نقاش) الفيلسوف الغيور، وهى مسرحية من فصل واحد (هزلية).

كما عرض مسرحية (هرنانى) للمسرحى الفرنسى فيكتور هيجو وأسماها (حمدان). فقد ترجمها له (نجيب حداد) الذى ترجم له مسرحية ثانية للمسرحى

الفرنسي (كورني) وهي (السيد) وأسماها (غرام وانتقام) كما ألف له نجيب حداد مسرحية "صلاح الدين".

وعرض القباني عدة مسرحيات أخرى مترجمة، وهي "الأفريقية" لـ "سكريب" ترجمها "داوود بركات" و "يوسف حبيش"، و "جنفياف" التي ترجمها له "رحمين بيبس" كما ترجم له "محمد المغربي" عن دوماس الأب ، (لورانزينو) بعنوان (الخل الوفي والغدر الخفي) وعن المؤلف نفسه ترجم له "توفيق كعنان" (كاترين هوار) بعنوان "مطامع النساء".

وقدم له محمد العبادي مسرحية مؤلفة عن عرابي والثورة العرابية بعنوان "عرابي باشا" وقد ذكر "نجم" أنها مثلت على المسرح الجديد بالقاهرة في أبريل سنة ١٩٠٠م، وذكر أنها أحدثت خلافا مع الجمهور، وحدثت معركة، ويبدو أن المعركة حدثت بين أنصار عرابي وخصومه، فقد كان عرابي وزملاؤه بالمنفى وقت هذا العرض، وكانت مصر تحكم بسلطة توفيق أشد خصوم عرابي.

أما القباني نفسه فقد ترجم (متريدات) بعنوان (لباب الغرام) عن المسرحي الفرنسي (راسين). ومن هنا نجد أن الترجمات الفرنسية (عن كورني، وراسين، وهيجو، وغيرهم) كانت عن طريق المهاجرين الشوام أمثال آل نقاش، حداد، وهو استكمال لما بدأه مارون نقاش من قبل، لذلك استمر التأثير الفرنسي بخاصة متتابعا.

وسوف يزداد في مرحلة ما بعد القباني على يد أحمد شوقي، وتوفيق الحكيم، وآل تيمور وغيرهم وهم رواد المسرح في المرحلة التالية للقباني مما يدل على سبق وامتداد التيار الفرنسي في مسرحنا العربي إلى جانب التأثير الإنجليزي والإيطالي الذي يأتي في الدرجة الثانية، في هذه الفترة المبكرة.

الأمر الذي يعطي أهمية عظمى لتأصيل القباني مسرحه بحكايات ألف ليلة والسير الشعبية والتاريخ العربي. فقد أعطى هذا الاتجاه أصالة مبكرة للمسرح العربي الحديث، وخلق توازنا مع الاتجاه الغربي (والفرنسي بخاصة). وهنا لابد أن نعطي أهمية لما بذله "القباني" في التعريب والترجمة، سواء بترجمته عن الفرنسية بنفسه، أو بوضع عناوين عربية لأسماء الشخصيات الغربية كما فعل في (هرناني / حمدان) وأيضا في

(هوراس / مى) بالإضافة إلى العناوين العربية التى توافق هوى الجمهور مثل (حيل النساء / غائلة الخيانة / عفيفة / مطامع النساء / لباب الغرام / غرام وانتقام) ، وغيرها، وهى عناوين دالة علي ذوق الجمهور.

وتسكت قائمة "نجم" عند ١٩٠٠م، فى حين يواصل معجم يوسف داغر حتى عام (١٩٠٥) بعرض مسرحية عنترة، وعام (١٩٠٧) عام عرض "الأمير على" التى اشترك كامل الخلعى فى تلحينها، وليدل ذلك على استمرار مسرح القبانى حتى وقت متأخر من عمره، فقد بدأ بسوريا (١٨٦٥) وبدأ فى مصر (١٨٨٤) واستمر حتى (١٩٠٧).

ولقد وجد مسرح القبانى بين (١٨٨٤ - ١٩٠٧) نجاحه بفعل عدة عوامل شرحنا معظمها فيما سبق، ولكن هناك عامل آخر لابد أن يضاف هنا، وهو خروج "يعقوب صنوع" من مصر فى نهاية عصر إسماعيل مطرودا، حيث خلى المكان للقبانى وللمسرح الغنائى فى آن.

وقد كانت فترة نشاط مسرح القبانى فى مصر فى سنوات محددة خلال هذه الفترة الطويلة (٢٣ سنة) حيث نشط فى سنوات (١٨٨٤) و (١٨٨٥)، (١٨٨٦)، ثم توقف نشاطه فى مصر حتى عاد عام (١٨٨٩) و (١٨٩٠) ثم توقف حتى عام (١٨٩٥) التي قدم فيها عروضا قليلة جدا، ثم زاد نشاطه فى الأعوام (١٨٩٦)، (١٨٩٧) ثم (١٩٠٠) ثم (١٩٠٥) وكان خلال فترات التوقف يرحل إلى بلاده (سوريا) أو يظل فى مصر حتى تتحسن الأوضاع العامة فى البلاد.

مسرحه الغنائى

والمسرحية الغنائية كما نفهمها من النصوص التى تركها القبانى، هى المسرحية التلحينية التى يقوم الشعر فيها بدور أساسى إلى جانب النثر، إذ يدخل فى تركيب الحوار، ويأتى للاستشهاد علي موقف أو فكرة، أو شعور من المشاعر التى يحسها المتحاور، وعادة ما يكون هذا الشعر من المحفوظ والمتداول لدى المتلقى ليصنع جسر اتصال بين الصالة والمنصة. وهنا قد تبدأ الشخصية حوارها بالشعر، وقد تختم به حديثها، لذلك لايراعى وزن محدد فى الحوار أو الرد، فالمطلوب هو المعنى والمغزي، الكامن وراء الكلام أو الشعر، ولا فرق فى هذا المقام أن يكون الشعر من التراث الشعبى أو الرسمى، أو من صنع القبانى أو مؤلف أو مترجم آخر.

ولكن لابد أن نفرق بين الشعر الوارد للاستشهاد والشعر الوارد للغناء، حيث يفترض فى الثانى سهولة موسيقاه وتنغيمه وفق ما اعتادت عليه أذن المتلقى سواء بالمقامات الشرقية (التركية) أو الشعبية المتوارثة وفى حين قد نرى صعوبة المعجم فى الشعر المتحاور به .

لذلك ينص القبانى على (اللحن)، أمام حوار المتحدث، وقد ينص على كيفية اللحن، فعلى سبيل المثال ينص (٤) القبانى قبل اللحن بقوله : "لحن على وزن ثمرة تمر تينى" وهو لحن شعبى معروف فى تلك الفترة وإيقاعه محبب للمتلقى، وفى هذا السياق، قد يكون اللحن "مونولوج" أو "صولو" "فردى" وقد يكون "ديالوج"، أو "حوارى" جماعى كما فى الإشارة السابقة حيث يبدأ اللحن بصوت "غانم" ثم يدخل فى صوت "قوت" ثم ينقلب الحوار مباشرة إلى نثرى، وكان ذلك دأب البدايات المسرحية فى القرن التاسع عشر، حيث تختلط التقنيات كما أشرنا، لإرضاء كافة الأذواق المتلقية كافة .

ويأخذ الشعر أشكالا مختلفة، فأحيانا يأتى على الشكل القصيدى التقليدى (متحد الوزن والقافية) كما فى الإشارة السابقة ونورد هنا مقطعا، للتدليل، يقول فيه :

(لحن على وزن ياثمرة تمرتينى)

غانم – بديعة المحيا   صلى المحب ليالى /

قوت – صه لاتكن بغيا   فان وصلى غالى

ص ١٥ / ١٦

وقد يأتى الشعر علي شكل "الموشح الأقرع" وهو الذى لايبدأ بالبيت المتكرر، وفى هذا السياق يلقى الموشح إلقاء جماعيا ترد فيه الأصوات بعضها على البعض الآخر، كما فى مشهد الغلمان التالى للحوار السابق .

غانم : اجلسوا واسمعونا من الألحان

نديم أول : سمعا لك يارفيع الشان .

الجميع : بدرى أدر لى كاس الطلى   ياليل ياعين .

فالراح لى مضنى حلا   آه ياليلى .

شمس تجلت وانجلت   آه ياعين.
عنا العنا فاسمح   ولا ....
يافاتنى يكفى صدود ياليلى   آه ياعين
يكفى صدود مضناك قد ذاق المنون ياعين

ص١٨ . (وانظر أيضا ص٢٣).

ولاتخفى الإشارة إلى أهمية التنويع فى الشكل الشعرى، لإيجاد فرصة للتنويع النغمى، وفى هذا السياق يستشير والى (الكورس، والممثلين) بكلمة الجميع، ويذكر نوع اللحن كما أشرنا، أو يكتب كلمة (دور) وهى الأغنية. أو مجموعة المقاطع التى يختتم بها المسرحية. وختام النص بهذا النغم المكثف يعطى الجرعة العاطفية التي تجلب السرور للمتلقى، والتى تطورت فيما بعد - عنده وعند غيره - إلى المطرب الذى يغنى بعد المسرحية أو بين الفصول.

وقد يستخدم هذا الختام اللحنى، الغنائي (الجماعى) فى الدعاء للحاكم، كما فى ختام الفصل الخامس من مسرحية "هارون الرشيد مع أنس الجليس" إذ يقول الجميع فى لحن الختام:

- أنت مولانا الكريم   سدت الملك العظيم
بك الجود تحلى   السعد حقا تجلى .. الخ

ص٨٣.

ونلاحظ علي هذه المسرحية بالذات تخصيصها بسلام خديوى بل بسلامين متتاليين للخديوى عباس، إذ يقول على لسان الجميع:

سلام خديوى

"يؤيد الله لنا   خديوينا الباهى السنا
نصر عزيز جاءنا   بعدله وفضله ..../
عباس العدل   سليل الفضل
حميد الفعل   لك المجد

ص٨٥.

(تم)

وكذلك نسمع الدعاء للسلطان العثمانى عبد الحميد قبل الدعاء للخديوى فى ختام مسرحيته "عنتر" إذ بعد دعاء عنترة للملك النعمان الذى وهبه مهر عبلة، يأتي (دور) فى ختام المسرحية يقول:

(دور)

احفظ وايد يا مجيد　　　سلطاننا عبد الحميد

كذا خديوينا الفريد　　　بدءا وحسنا وختام

(تمت الرواية)　　　　(ص٢٢٩)

وتدل هذه الختامات على الدور السياسى الذى كان يقوم به المسرح آنذاك، بإرضاء الوزراء، وولى العهد، والخديوى، والسلطان العثمانى وذلك حتى يسمح له بالعرض ويصونه من المصادرة والغلق كما كان يحدث لمسرح يعقوب صنوع.

ونلاحظ أنه فى مسرحيته (عفيفة) التى نقحها ووضع ألحانها فيما بعد الموسيقار "كامل الخلعى" زيادة فى تحديد اللحن والمقام، وهذا التحديد يفيد الفرقة القبانية بوجه عام إذ يثبت اللحن، والمقام، فيسهل العزف على العازفين وقد ساهم هذا التحديد فى استمرار النص واللحن وقلل فرص الاضطراب الموسيقى بعيدا عن "النوتة" كما فى إشارات الملحن كامل الخلعى (مقام حجاز دوكاه – أصول نوخت ط من٤)، أو قوله (شاهناز الحجاز – أصول مدور) ص ١٣٣ ، ص ١٣٧.

ولاشك فى أن اللحن قد سهل على المتلقى حفظ الأدوار وترديدها – وفى ذلك إعلان عن المسرحية لمن لم يرها.

وبذلك يمتزج الشعر باللحن، فى أشكال متنوعة، تزيد من متعة المتابعة كما تساعد تقنيات الحوار والحدث، والحركة على الاستئناف المستمر، وبذلك يتوازى مفهوم المسرح الغنائي عند القبانى باستخدام الشعر والموسيقى وهما جوهر الغناء، وهذا المزج ليس بعيدا عن المزج الذى كان يتم لدى راوى السيرة الشعبية، وتنويعه لدرجات الصوت، ولمقامات الأداء ليس ببعيدة عن مزج الشعر بالنثر لدى الشخصية أيضا فى سياقات الحوار داخل النص السيرى. (٥)

وتتكرر الكيفيات السابقة الذكر بدرجات متفاوتة بين الطول والقصر داخل مسرحيات القبانى، فهى خصيصته الرئيسة التى ميزت المسرحية الغنائية (الأوبريت) عن غيرها من الأنواع المسرحية.

ويجب أن نشير هنا إلى استفادة القبانى من « التقطيع التفعيلى » فى إجراء حوار شعرى، نستطيع ربطه بسهولة مع ما تم من الاستفادة الحوارية من تقطيع البيت الشعرى بين عدة متحاورين، كما فعل أحمد شوقى، فى "على بك الكبير" سنة ١٨٩٣م، وتتضح استفادة القبانى من هذا التقطيع فى مسرحيته « عنترة » حيث يجرى حوارا شعريا مرسلا بين : عربى، وعمارة فى مشهد "التكتيف بالحبل" وينص بجوار اسم المتحدث بقوله (شعر) بين القوسين، ونعرض هذا المشهد لمن يريد المقارنة بين هذه النواة المرسلة وبين محاولة باكثير التى سنشير لها فى الجزء الثانى من الكتاب، يقول :

(يدخل العربى الأول ومعه حبل يكتف عمارة)

عربى – (شعر)

هذى ثيابك ياحقير.

عمارة – ما هذا إنى استجير. /

عربى – لاتخشى هذى العبا

عمارة – كن راحمى

عربى – يامرحبا، مثلى فلا تلقى رحيم، أمد الملايا ابن اللئيم (يكتفه) كيف رأيت نقمتى.

عمارة – اصبر اتتنى همتى، حتى أقوم لقتلك.

عربى – مت عاريا فى حسرتك .. (ويذهب).

والمشهد يجرى على بحر "الكامل" فى مجمله، ويدخله بعض التغييرات بالحذف والزيادة، ولكن المهم أن المشهد يقوم على التفعيلة والسطر الشعرى، ولايقوم على البيت، كما أنه يتحرر من القافية، وبذلك يعتمد على الشعر المرسل قبل أن يظهر بعشرات السنين، وقد جاء المشهد عفويا مع القبانى كما سيأتى أيضا عفويا مع "على أحمد باكثير" فى ترجمته لمشهد من روميو وجولييت، لشكسبير (ثم نفذه، عامدا فى مسرحيته "أخناتون ونفرتيتى" التى كتبها سنة ١٩٣٨م).

وقد ساعد هذه التلقائية اعتمادها على بحر ذى تفعيلة واحدة متكررة، فلما كسر القافية، وكسر الشطرتين (البيت) أرسل الشعر فكان إرهاصا لم يلتفت إليه أحد من المسرحيين، وإلا لأصبح أداة تشكيل جوهرية تحرر النص من القيود. لذلك كانت إشارة القبانى ذكية حين كتب بين قوسين (شعر) لأن المتلقى لم يتعود هذا الإرسال، وكان يمكن أن يصفوه بالخروج على عمود الشعر.

ولاشك فى أن استخدام هذا الشكل الحر فى الحوار بين الشخصيات لم ينفصل عن "لغة مسرحه" الذى مزج بين النثر والشعر، والنثر هنا بمعناه الغنى، الحريص على "الموسيقى" بالسجع والجناس، وحسن التقسيم، وتقارب الأصوات فها هو على سبيل المثال على لسان "قوت" فى مسرحيته "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب" يقول: قوت – "ألا يانسيم مافيك من رى للظمآن، وورد للعطشان، جميلة، جليلة، شجرة الدر، يابنات. ويلى ما هذا الأمر المقدور، ومن أتى بى من بين الستور، ووضعنى فى القبور، فعدمت السرور. .الخ" (ص٦)

وهى عبارات تقوم على التناغم الصوتى وهو أثر من آثار "تقاليد السمع" وتنميق الأسلوب الذى طغى على الشعر والنثر العربى خلال عصرى المماليك والعثمانيين بخاصة.

ولكن يجب ألا ننسى ما تمتلىء به الوثائق الشعبية من أخطاء فى النحو والصرف والتركيب اللغوى، وهى أخطاء نجد صداها فى مسرح القبانى، ونجدها فى السر بخاصة، الذى هو لغة الكاتب، لكن مع ملاحظة أنه يستخدم الاستعمال العامى الذى يقول مثلا (بعد قليل يأتوا إليه ويخرجوه) ص٥ . أو حين يقول فى جملة سردية (يدخل جملة من العبيد حاملون صندوق وبه قوت القلوب) ص٤ أو قوله (تذهب ويدخلوا الجوارى) ص٩ . . الخ وهى استخدامات خاطئة على مستوى النحو التركيب وهى – بالطبع – من تأثير العامية على الفصيح، وهى ملاحظة تتكرر كثيرا فى الأدب الشعبى.

والأمثلة كثيرة جدا خلال مسرحياته كلها، وقد تركها محمد يوسف نجم احتراما لوثائقيتها. ونرى أنها ترتبط بالوضع اللغوى العام للعصر وبالتالى للأديب ولمسرحه. ذلك أن الوضع اللغوى العام لمسرح "القبانى" اتجه نحو إمتاع السمع، واستعراض اللغة الجميلة، التى ناسبت التلحينية، والإيقاعية المسيطرتين على لغة مسرحه. كما أنه حين

قادته قريحته إلى ذلك، كان مستندا إلى التراث العربى، فى شعره ونثره، فصيحه وشعبيه، ذلك أن لغة النثر الفنى التى ارتقت لدى العرب فى العصر العباسى، زاد من حسها الموسيقى ما أضافه العصر المملوكى من اهتمام "بالتناسب والتماثل" وهما من أدوات الفن التشكيلى والمعمارى فى هذا العصر وما تلاه، فإن الوحدة المتكررة فى "الأرابيسك العربى" فى زخارف المساجد، وتناسب القباب والمآذن والصحن مع بنية المسجد أو الدار، هو نفس التناسب القائم فى تكرار وحدة "شكلية" كالسمكة مثلا، داخل نسق من العلاقات المصنوعة فى الزخارف، وهو نفس التناسب القائم فى الوحدة الموسيقية والنغمية فى الموسيقى العربية، وهو نفس التناسب القائم بين وحدات العروض ذى التفعيلة الواحدة.

وعندما نعود إلى تراثنا نجد غنى النثر العربى بهذه الموسيقى كما فى "المقامات" و "الخطب" و "السير الشعبية" و "ألف ليلة وليلة" أما فى الشعر فهناك سباق طويل من محاولات التجديد التى كان الموشح أكثرها حرية، ولكن "التفعيلة" كما هو واضح ليست أمرا دخيلا على نظام العروض العربى، ولا على موسيقاه، فهى نفس الوحدة التى اعتمدها "الخليل" فى تأليف دوائره.."(٦)

ويجب أن نشير هنا إلى تأثير الموسيقى والغناء، على اللغة بوجه عام، وعلى لغة الشعر وشكله فى أى عصر، فالموسيقى والغناء يدعوان إلى التجديد والترقيق والتنغيم اللغوى باستمرار بل وعلى المستويين، النثرى والشعرى، كما اتضح لنا ذلك فى مسرح القبانى.

الحكاية والمسرحية عند القبانى

استخدم القبانى مصطلح "الرواية" بديلا عن "المسرحية" وذلك، على الرغم من تداول مصطلح "تياتر" كمحاكاة صوتية لـ(Theatre). ويعود هذا الاستخدام إلى قرب عهد الرواد بمصطلح الرواية بمفهومه الفقهى "رواية الحديث والشعر" ومفهومه الأدبى التراثى بمعنى "الحكاية". لذلك لم يستخدم مصطلح الحكاية على الرغم من استلهامه لحكايات ألف ليلة وليلة، وقد أفاد هذا الاختيار فى جمع أكثر من استفادة من عدة حكايات داخل رواية = "مسرحية" واحدة.

استلهم القبانى حكايات ألف ليلة وليلة ونقل عنها، لكنه لم ينقل كل شىء، كان

يحاكيها محاكاة غير حرفية، مكنته من الاحتفاظ بحبكة الحكاية، وهيكلها العام، والتصرف فى التفصيلات، كما انه كان – فى بعض المواضع – يعارض ألف ليلة بشكل عام.

فقد قامت حكايات ألف ليلة وليلة على "خيانة المرأة" وقدرتها على فعل ماتريد حتى إن اغلق عليها الباب، أو وضعت فى صندوق، وحتى إن كان صاحبها "عفريت أو جنى" فهى قادرة على خداعه وخيانته، وتوازى مع هذا الامر، قدرة شهر زاد (ودنيازاد) على السيطرة على روح وعقل الملك لمدة ألف ليلة وليلة لايستطيع أن يقتلها، بل كان يطلب منها ان تسرد وتحكى له، اما شهر زاد فكانت طوال الليالى كلها، تدخل الحكاية تلو الحكاية حتى لايعرف الملك رأسا من قدم.

وحاول القبانى وهو يستلهم أن يتفادى هذا الجو، جو إدانة المرأة: (٧) وبالطبع – الرجل الشريك، فكانت مبادئ: العفاف ، الوفاء، والطهارة، عند المرأة والرجل من الشيمات المتكررة والجوهرية لديه. ذلك أنه كتب معظم مسرحياته عن قصة حب، يبين فيها مجموعة من التصرفات، السلبية والإيجابية ولكنه يقرر وسط الاحداث اهمية الصيانة والعفاف، التى يؤكدها في نهاية المسرحية على لسان هارون الرشيد: "قد أذنت لك فى الوقت الذى تريديه، وسأبلغ كلا منكما بعد حضوره ما يشتهيه. وقد عفوت عنك وعنه بلا خوف، وذلك نظرا لثباتكما على الصيانة والعفاف". (ص٢٣) والأمثلة كثيرة داخل رواياته الثلاثين.

وعلى الرغم من أن مسرحه كان "رجاليا" يقوم فيه الرجال بأدوار النساء فقد قدم القبانى دفاعا طيبا عن المرأة فى مسرحه ناقض فيه الشائع والموروث فى حين أبان عن بعض جوانب الشر فى بعض النساء، وفى بعض الرجال أيضا حتى تعتدل الكفتان فى ميزان مجتمعه. ولانهمل اهمية عرض قصص الحب والغرام على المتلقين فى هذه الفترة، التى شهدت مع بدايات القرن العشرين دعوات لتحرير المرأة وخروج "المرأة الجديدة" ووجوب احترام مشاعر المرأة لانها قادرة على العفاف وعلى الانتقام بالضبط كالرجل. وسوف نعود للحديث عن تحرير المرأة فى الباب التالى، لانه حجر الزاوية فى تقدم المسرح العربى الحديث، فقد أدت الدعوة إلى تحرير المرأة إلى خروج نساء طليعيات قمن بالعمل، والتمثيل، بل أسس بعضهن مسارح وفرقا باسمه فيما بعد، وألف لها.

استخدم القبانى مفردات حكايات ألف ليلة وليلة كثيرا، خاصة فى مسرحياته الأولى، ومن هذه المفردات - وهى دائمة التكرار فى ألف ليلة - الملك، الأتباع، العبيد، الجميلة، العجوز الشريرة، الصندوق كحيلة للخفاء، والمقابر كحيلة للاستخفاء .. الخ.

وقد ظهرت هذه المفردات واضحة فى كل مسرحياته المستوحاة من الحكايات والسير[٨] وفى الوقت نفسه حافظ على الوحدات الرئيسية للحكاية الشعبية وأضاف إليها الحوار واللحن، فنتجت مسرحياته الغنائية لذلك نجد عنده فى الموضوع الواحد (الرئيسى)، قوى تتصارع، أزمة تضيق وتنفرج، شخصية تتحاور، نهاية سعيدة، تأتى بعدما يسميه "أرسطو" الانقلاب من السعادة إلى الشقاء.

وهذه العناصر التقنية أرسطية - بالطبع - لكن القبانى، لم يلتزم بالمكان الواحد، ولم يلتزم بالأربعة والعشرين ساعة التى حددها أرسطو للوحدة الزمنية، وهذا تأثيرشعبى نتج من ألف ليلة والسير أيضا، وإن نفذها كثير من المسرحيين من قبل القبانى كشكسبير وهو جو على سبيل المثال.

وقد امتد هذا التأثير على المسرحيات المترجمة والمقتبسة، أعنى سيطر عليها التعريب بوجه عام، فشد النص إلى ما يناسب واقعنا العربى فى مصر بخاصة آنذاك. ولكن ظل القبانى محافظا على الوحدات الفنية والتيمات الرئيسة التى ميزت مسرحه عن مسرح معاصريه، وجعلته بلا شك مؤصلا لمسرح عربى حديث تتوفر فيه: الغنائية، والعربية، إلى جانب ما يملكه من خصائص درامية جعلته مسرحا فى المقام الأول، وبذلك كان مسرحه إضافة لمسرح مارون النقاش وخطوة بعده.

ومما يجدر التنبيه إليه هنا، أن هذا الحس التاريخى، كان نتاج عصر كامل، امتد فيما بعد، خاصة فى المسرح الشعرى، حيث يأخذ الشاعر المسرحى حكايات التاريخ أو الأدب الشعبى أو الرسمى، ويصوغ منها مسرحيته، برؤية جديدة تناسبه، وتناسب عصره. وهو تناسب لاغنى عنه خاصة فى المسرح الشعرى، فالمسرح الشعرى الذى تميز على يد أحمد شوقى فعل الفعل نفسه، وتبعه كل المسرحيين الشعريين بلا استثناء، وهذا الرجوع إلي القص والتاريخ، يفيد فى تعرية التراث والواقع المعاش فى آن حيث يسقط الشاعر المسرحى على واقعه، وفى الوقت نفسه يعيد إنتاج التراث ويحييه، وفعل

التوظيف ما زال مستمرا فى المسرح الشعرى إلى يومنا هذا، فى حين يعالج أحيانا فى المسرح النثرى، خاصة عند دعاة الواقعية.

وهذا ما فعله القبانى. أحيا التراث، وتواصل مع العصر، وأصل مسرحا عربيا غنائيا، وأورث مسرحنا تمايزا عربيا ودراميا وضح فى الجيل التالى له مباشرة، على نحو ما سنشير فيما بعد.

الهوامش

(١) محمد يوسف نجم، الشيخ أحمد أبو خليل القباني، ص٥ . وقد أضاف فرقة إسكندر فرح في موضع سابق من كتابه : المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص٤٤٦ .

(٢) زكي طليمات، كيف دخل التمثيل بلاد الشرق، مجلة الكتاب، العدد الرابع، السنة الأولى، فبراير ١٩٤٦م.

(٣) نجم، القباني، صفحات ٤٠١، إلى ٤١٠ .

(٤) نفسه، مسرحية "هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب"، ص ١٥ / ١٦ .

والإشارات التالية إلى نصوص القباني من الكتاب نفسه، تضع أرقامها في متن الجزء الخاص بالقباني، في هذا الفصل.

(٥) مدحت الجيار، وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم، مجلة إبداع، عدد ديسمبر ١٩٨٥ .

(٦) النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧ .ص٢٦ وما بعدها

(٧) ألف ليلة وليلة، طبعة محمد على صبيح، المجلد الأول، نجد الحكاية الأولى "حكاية الملك شهريار، وأخيه الملك شاه زمان" دالة على هذا الاتجاه المدين للمرأة والذى يصفها بالوضاعة والخيانة.

(٨) ألف ليلة وليلة، حكايات :

"الوزيرين التي فيها ذكر أنس الجليس" والتى سماها القبانى "هارون الرشيد وأنس الجليس" وحكاية "التاجر أيوب وابنه غانم، وبنته فتنة".

أما الحكاية الثالثة : "الحمال مع البنات" ففيها ثيمات كثيرة متناثرة يمكن أن نقارنها بأعمال القبانى دون كبير تعب.

الرافد الثالث

يعقوب صنوع وتأصيل مسرح سياسى واقعى

(١٨٣٩ - ١٩١٢)

أبو نظارة زرقا :

يعقوب صنوع (١٨٣٩ - ١٩١٢) أحد الروافد الثلاثة التى ساهمت فى تأصيل مسرح عربى فى مصر، بل هو الرافد الحقيقى الذى خلص المسرحية من فكرة المغزى الأخلاقى، وأبدلها بفكرة "التصدى" و "تعرية المجتمع"، ومن هنا كانت السمة الأساسية لمسرحه، أنه مسرح سياسى شغل بقضايا الواقع الاجتماعى السياسى، فساهم - بمسرحه - فى نقده، وتعريته، والهجوم على أسباب المشكلات التى تنتهى عند "الحاكم" باستمرار، ومن يعاونه من وزراء أو من تدخلات أجنبية.

لذلك كان مسرحه توجها صريحا إلى الطبقات العريضة التى وقع عليها "الظلم الاجتماعى" من سلطة عليا، بالاغتصاب أو بسلب قوتها. وهنا قدم "صنوع" مسرحه تقديما واقعيا، فاستخدم "العامية" لغة الحوار اليومى، فى البيوت والشوارع وخارج الجدارن التعليمية. فكانت العامية "لغته" الوسيطة، التى قربته من الشعب المصرى، كما قربته من قبل إلى الحاكم "إسماعيل" الذى شجعه فى بداية الأمر كوسيلة دعائية تكتسب للخديوى عطف الناس مع توجهاته السياسية نحو الدول الكبرى خاصة فرنسا ثم انجلترا.

ولكن "صنوع" لم يقف مكتوف الأيدى أمام هذه الطبقات أيضا، بل عرى سلبياتها، وكشف جهلها، وزيف وعيها. فهاجم "عقدة التأورب" لدى الشباب الطالع آنذاك سواء كان شابا أو فتاة، فقد كان اتجاه الخديوي يتجه نحو جعل مصر قطعة من أوروبا، فنشأ جيل يقلد الأجانب بشكل عام، ومن ناحية ثانية هاجم القادرين على "تعدد الزوجات" فلم يكن تعدد الزوجات للأغنياء فقط، بل كان يحدث من وجهة نظر أخلاقية - فى بعض الظروف - فيتزوج الرجل "الأرمل" أو "اليتيمة الفقيرة". وكان ذلك سهل الوقوع حتى بين الطبقات التى تملك مقدرات بسيطة.

وهاجم صنوع "المودة" فى الوقت الذى هاجم فيه "الجمود" والجهل، ووسط هذا الهجوم، هاجم الشرائح الإدارية الغربية من هذه الطبقات، لأنها تستغلهم، بالرشوة، وبالضغط عليهم - من خلال حاجاتهم - لتحقيق مصالح شخصية، الأمر الذى جعل هذه الشرائح الإدارية - فى الريف أو المدينة - عونا على الاستغلال والتخلف والجهل.

ولم يكن خروج مسرح يعقوب صنوع (١٨٧٠م) فى القاهرة، صنع ليلة ويوم، إنما كان حصيلة رحلة تكوين طويلة، بدأت مع صنوع مبكرة.

ولد يعقوب صنوع فى القاهرة بحى "باب الشعرية"، لأم وأب ينتميان للديانة اليهودية، التى كانت تعيش فى سلام الأديان بمصر، ونتيجة لاختلاط الأم بالأوساط الشعبية انتقلت إليها الأفكار السائدة فى هذه البيئة، كزيارة الأضرحة والتوسل بالمشايخ. .إلخ، ولما كان أبناؤها يموتون، سألت شيخ جامع الشعرانى الحل. فأوصاها أن تهبه لخدمة الإسلام، ففعلت بمجرد ميلاده، مما جعل "يعقوب" منذ صغره مساقا إلى غالبية "الشعب" الذين يدينون بالإسلام، فقرأ قرآنا فى صغره، وتعلم العربية، وتأثر كثيرا بالعادات والمفاهيم السائدة آنذاك.

وكان منبت رأسه قريبا من "الأزبكية" وهى مكان "المسرح" الأول فى مصر، وفى الوقت نفسه كان والده موظفا لدى الخاصة الخديوية، فدخل قصورهم واحتك بهم مبكرا، وكان استعداده ينمو بسرعة مكنته من اكتشاف العلاقة بين ما يجرى فى بيئته الشعبية "باب الشعرية" وما كان يحدث فيها من ألعاب الحاوى، والسيرك وما رآه قريبا من هذا الحى "بالأزبكية" من فرق مسرحية عربية وأجنبية، كانت تمثل للترفيه والتسلية، كما أن صلة والده قربته من "ولى العهد"، وجعلته متابعا لفكر هذه الطبقة الاجتماعية، فاطلع على بعض أفكارها، وعاداتها فى التفكير والسلوك ساعدته عندما تعرض لهذه الطبقة بالنقد.

كل هذه المؤثرات الخاصة والعامة، كانت تتفاعل داخله وتكون شخصيته الفنية. وكان يمكن أن تهدر هذه الإمكانيات والاستعدادات إذا لم تقابل من يغذيها بالتوجه الصحيح. وهنا يدخل عاملان مهمان نقلا يعقوب صنوع إلى الطريق الحقيقى، هما: زيارة جمال الدين الأفغانى لمصر، وتشجيع إسماعيل لصنوع فى بداية الأمر، فى سياق اجتماعى قبل المسرح نصا وفرجة، متصلا بتراثه، وممهدا بما يتفق وذهنيته كما عرضنا

عند الحديث عن :النقاش والقبانى .

أما زيارة "جمال الدين الأفغانى" إلى مصر، فقد جاءت فى سياق حربه المرة، ضد الاستعمار والتبعية، فقد جاء ليحرض المصريين ضد التدخلات الأجنبية، وحتى يتم له ذلك، كانت وسيلته الجوهرية هى بعث "اليقظة" فى عقول "أهل الشرق" خاصة مصر لإحساسه بدورها المهم، ومن هناك كانت مصر، قد حملت بذورا وإرهاصات ضد التدخل الاجنبى، خاصة فى الجيش، الذى أضعف وأسىء قيادته عن عمد، بعدما قاسى منه الاتراك والأوروبيون الأمرين خلال فترة اليقظة الشعبية، وخروج محمد على خارج حدوده الجغرافية حتى هدد عاصمة الخلافة العثمانية، وهدد جنوب أوروبا وسيطر على جنوب الوادى والشام والحجاز، وولدت هذه القسوة معاهدة "لندن" ١٨٤٠م تحجيما لهذا الجيش، ولقوة مصر، ومنذ هذا التاريخ وتركيا وفرنسا وانجلترا فى حالة ضغط حتى وصل الأمر إلى اضطهاد المصريين داخل الجيش، فكان أن سرت حركة وطنية، تمخضت فيما بعد عن الثورة العرابية.

لذلك، فنهضة مصر فى هذه الفترة، كانت تقود هذا العالم العربى الذى رضى بقيادتها، بعد أن فتحت له الأبواب للجوء السياسى والحياتى، فقادت مصر فى هذا الوقت "تيار التجديد الإسلامى" أو بتعبير آخر "الإصلاح الإسلامى" الذى ينادى بتحديث الإسلام وتنقيته من كل المؤثرات والتحريفات والعودة به إلى نقائه الاول. ورغم تقبل قادة هذا التيار، جمال الدين الافغانى ومحمد عبده، للأفكار التنويرية حول الإنسانية والحقوق الطبيعية للإنسان، وحرية ومساواة الناس.. طالبوا بالعودة إلى التقاليد الوطنية المحلية."(١) وكان هذا العمق الوطنى، أو الدعوة إلى التمايز الوطنى وراء شكلين مختلفين من التجسد الوطنى، اتصل **الأول** بالعقيدة فكان توجها نحو الإسلامية العربية، واتجه **الثانى** نحو الوطن بمفهومه الجغرافى السياسى، فظهر تيار الدعوة إلى الاتساق مع المصرية، والشعبية. أثر الاتجاه الثانى على لغة المسرح بوجه خاص، وساعد الاتجاه الثانى "الصحافة" التى اهتمت بإيصال الخبر، بطريقة بسيطة وسهلة، فى الوقت الذى دعا فيه بعض مشايخ الأزهر إلى التحديث والنهضة بالعودة للماضى.

وقدأثرت زيارة الأفغانى على يعقوب صنوع تأثيرا مباشرا، فكان تلميذا مباشرا من تلاميذه (قادة الفكر المصرى والعربى فيما بعد)، وتركت أفكار الأفغاني أعظم الأثر فى

زيادة وعى صنوع، بما يملك من أداة وعى هى المسرح، وهى أداة يجب أن توظف للنضال ضد "الظلم"، و "التدخل الأجنبى"، وهدم السلبى، والإبقاء على الإيجابى من العادات والسلوكيات.

وأما موقف الخديوى إسماعيل فقد اتسم بالتذبذب، والتلون بمصالحه الخاصة. لكنه على أية حال، أعطى الدفعة الأولى لصنوع، وشجعه حتى وقف على قدميه، فقد استمد صنوع من المسرح الفرنسى، فى وقت شجع فيه إسماعيل الفرنسيين، وتشبه بهم على المستوى الشخصى، واستعان بهم فى تحضير بلاده، وأنشأ معالم حضارية كثيرة كمسرح الأوبرا، لم يكن هو المسرح الوحيد الذى أنشىء فى عهد إسماعيل باشا، بل لقد سبقه إنشاء مسرح الكوميدى فى حديقة الأزبكية، كما أنشىء مسرح زيزنيا بالأسكندرية، وكانت الفرق الأجنبية تقوم بالتمثيل على هذه المسارح، ولكن لم تلبث أن تألفت الفرق العربية التى قدمت مسرحيات عربية، بحيث يبدأ تاريخ المسرح المصرى بهذه الأيام، ويعتبر يعقوب صنوع فى ذلك أحد رواد المسرح العربى ومؤسسيه.." (٢)، لذا وجد يعقوب صنوع التشجيع الرسمى الذى افتقده من قبل رواد المسرح فى بلاد الشام، إذ نشأ فى ظل حاكم يشجع المسرح، مهما كانت أسباب هذا التشجيع، وبصرف النظر عن إغلاقه له فيما بعد.

وهنا لابد أن نشير إلى أن إسماعيل باشا قد استقبل جمال الدين الأفغانى، باعث نهضة الشرق، شجع صنوع، وغيره، خاصة بعد أن طردته تركيا بسبب آرائه التنويرية، التى سبق وبثها فى مصر، فى رحلته الأولى التى استمرت أربعين يوما "فلم يكد يصل جمال الدين الأفغانى إلى مصر، وقد كان يتصور أن إقامته بها ستكون عابرة، حتى تلقى دعوة من الخديوى إسماعيل نقلها إليه رياض باشا وزير الخديوى، يدعوه فيها للإقامة بمصر ضيفا على الحكومة المصرية التى قررت له معاشا شهريا وقدره ألف قرش".(٣) وقد أراد إسماعيل أن يحتفظ بورقة كاسبة أمام الباب العالى.

ولكن أدى تذبذب إسماعيل واضطرابه إلى التنكر للأفغانى ولمسرح صنوع فيما بعد، حينما حول الخديوى وجهه شطر انجلترا ضد فرنسا، كما أنه ضيق الخناق فيما بعد على الأفغانى، وتلاميذه، حتى نفى فى أوائل حكم توفيق (المطلق) خارج مصر. وترك تلاميذه يمهدون للثورة القادمة، فى حين نفى صنوع إلى فرنسا، وأغلق مسرحه حينما

تعرض للخديوى وحاشيته قبل نفى الأفغانى بعام واحد.

وفى فرنسا واصل كتابة المسرح، وواصل إصدار مجلته "أبو نظارة" التى حوت عشرات الحواريات والدرامات القصيرة والمقالات والأشعار. وكانت سجلا لنشاط صنوع خارج مصر، وعونا له - فى الخارج - للهجوم على الحكم الخديوى خاصة بعد احتلال مصر من قبل انجلترا عام ١٨٨٢م.

وعلاقة صنوع "بأوروبا" قديمة، فقد سافر إلى كل عواصمها الغربية فى رحلة لتعلم اللغات والتثقف، قبل البدء في إخراج مسرحياته للجمهور، وهناك شاهد فرقا مسرحية كثيرة زادته فهما بحقيقة المسرحية ودورها. مما جعل الزيارة دعما لحسه الفنى، وصلة مهمة بالمسرح، وبعد عودته من هذه الرحلة عمل مدرسا للغات والموسيقى فى المدارس وفى بيوت الحاشية أو الأغنياء - رغم تأففه من ضغوط الحياة - واستمر كذلك حتى طرد من المدارس بيد "على مبارك"، ومن مصر كلها بيد "إسماعيل باشا"، فترك الفرصة سانحة للفرق العربية الشامية أن تحل محله فى مصر، وعلى رأسها فرقة القبانى كما أشرنا قبل قليل.

إنتاجه الدرامى :

"يعقوب صنوع" ذو إنتاج متنوع، فهو درامى، وصحافى، ورسام كاريكاتير، ويكتب الشعر، ويدرس الموسيقى، ويقوم بالتمثيل والإخراج. وقد وظف كل هذه الأدوات لأهدافه السياسية الاجتماعية، فاستعان بهذه الأدوات كلها لإيصال فكرته، وإلهاب مشاعر المتلقى، وتحريضه وتعريته فى آن.

وتنوع إنتاجه المسرحى، بين ما ألفه، وما ترجمه، وما ألفه غيره، على خشبة المسرح وقد كتب صنوع مسرحا بالفرنسية والإيطالية ثم ترجم معظم ما ألفه إلى العربية، ولم يكتف بالمسرحية بمفهومها الفنى، بل كتب بأشكال حواريه كانت عدته فى التفاهم مع المتلقى، المشاهد أو قارئ الجريدة، فكتب حواريات متخيلة مع شخص آخر ليناقش فكرة من الأفكار، وهى محاولة تشبه فى جانب منها المحاورات القديمة بين رجل الدين والمتلقى المتخيل فى كتب الفقه على وجه الخصوص، وقدم من خلال "الحوار" أيضا اللعبات التياترية والنوادر التى تمتلئ بها صحيفته "أبو نظارة زرقا".

ومعظم مسرحيات صنوع قصيرة، بين الفصل الواحد، والفصلين، وحتى المسرحيات

ذات الفصول المتعددة كانت قليلة وليست طويلة. ويبدو أن صنوع كان يطور بعض مسرحياته، فكان يأخذ الموضوع ويعالجه عدة مرات وبأسماء متعددة، لذلك ليس ببعيد أن يكتب أكثر من ثلاثين مسرحية فى هذه الفترة الوجيزة التى سمح له بها فى مصر.

وفى تحدث صنوع عن مسرحه بالتفصيل وهو يكتب سيرته الذاتية فى فرنسا، خاصة فى كتابيه الصادرين فى باريس:

- Mes Soixante neuf ans, Paris, 1909.

- Ma Vie en verse et mon Theatre en Prose Paris, 1912.

ولا تقل مسرحيته - المهمة - "مولييرمصر وما يقاسيه" عن وثائقية الكتابين السابقين فقد تحدث عن مسرحه كثيرا ووضح قصة حياة مسرحه، من خلال حوار الممثلين (الشخصيات) فقد أوضح من بداية النص فى مقدمة المسرحية سبب التأليف، وركز علي كونها وثيقة تاريخية إذ "قال الشيخ المؤلف بعربيته المصرية، إلى جانب قراء روايته البهية.. فالآن رخصوا لى أن اقص عليكم ياكرام، ما قاسيته فى إنشاء التياترو اللى أسسته منذ أربعين عام، على أيام إسماعيل اللى فى ذلك الزمان، كنت عنده من أعز الخلان و ... ترسوا على حقيقة التياترو العربى وكيفية افكارى" (٤) ثم يقص من خلال الحوار سيرة فنية لمسرحه. ويمكن أن نستقى معلوماتنا عن فترة الإنتاج بالقاهرة منها.

أما فترة الإنتاج خارج مصر، فمجلته "أبو نظارة زرقا" مرجع ومصدر رئيسى، وقدأوضح صنوع فى عنوان المجلة أنها "صحيفة اسبوعية، ادبية، علمية، بها محاورات ظريفة، ونوادر لطيفة ومواعظ مفيدة، ومقالات فريدة، وقصايد عجيبة، وأدوار غريبة، مديرها ومحررها الأستاذ جمس سانووا المصرى، مؤسس التياترات العربية فى الديار المصرية، قيمة الاشتراك عن (٢٠) نمرة (٢٥) فرنك" (٥).

كما أنه أوضح منذ العدد الأول، ومنذ النمرة الأولى أنه يسجل "رحلة أبى نظارة زرقا الولى من مصر القاهرة، إلى باريز الفاخرة، بقلم جيمس سانووا، محرر جريدة أبى نظارة زرقا الباهية، والدة النظارات المصرية" (٦) ثم يورد النمرة الأولى وهكذا... ونجد أنه يوقع فى نهاية العدد، بتاريخ الصدور.

ونلاحظ أن صنوع يلح على ريادته للمسرح العربى فى مصر، فى كل مناسبة ابتداء

من العنوان "مؤسس التياترات العربية فى الديار المصرية" أو قوله فى العنوان التالى عن جريدته أنها "والدة النظارات المصرية" كذلك كانت إشارته داخل نص المسرحية عدة مرات لريادته المسرحية، الأمر الذى يعكس إحساسه بالظلم، فى وقت كثرت فيه المسارح الشامية فى مصر، وكثر الحديث حولها، مما دفع صنوع إلى التوكيد فى كل مناسبة.

وحينما نتصفح مجلته، نراه كثيرا ما يقيم حوارا مع شخص يسمى "أبو خليل" وينشىء معه حوارات كثيرة حول المسرح وحول الواقع السياسى، وحول مجلة أو جريدة "أبو نظارة زرقا". وسوف نورد فى هذا السياق إحدى هذه المحاورات، وهى المحاورة التى وقعت "بين أبى خليل وأبى العينين، وأبى الشكر، على قهوة البورصة بالأزبكية فى اليوم السبت المبارك ٢٢ يونيو عام ١٨٧٨م" ففيها تلخيص لحكاية صنوع بمصر قبل السفر، وفيها معلومات مفصلة حول مجلته فى فترتيها، فى مصر، ثم فى باريس، لذلك نورد هذه المحاورة كما جاءت فى مجلة أبو نظارة زرقا الصادرة فى باريس. (٧)

وندرك منهج صنوع فى تحرير هذه المجلة من خلال هذا النص، الذى يبدأ بالحوار الثلاثى (أبو خليل، أبو العينين، أبو الشكر، عن حالة صنوع فى مصر، وأسباب طرده منها (نصرة الفلاح والمظلوم، الدعوة إلى الحرية، الهجوم على شيخ الفقر وهو إسماعيل باشا)، ونراه يستشهد بشعر المتنبى، وبشعر عامى فى شكل أغنية وهى بالطبع من تأليف صنوع، ثم يختتم العدد (المحاورة) بالحديث عن كيفية حياته بعد الخروج من مصر، مذيلا العدد بعنوانه فى باريس، وإعلان عن الأعداد القديمة من المجلة التى سوف تطبع طباعة جديدة، ويذيل العدد بتاريخ ومكان الصدور.

وسوف نورد المحاورة كما وردت دون تدخل فى اللغة أو الأسلوب حفاظا على وثائقيتها، ولكونها نموذجا لكتابات أبى نظارة وهى تكفى لمعرفة طريقة كتابته، ولغته، وتكشف عن قدرته على تسخير الحوار، بحبكة درامية بسيطة تشد القارئ، ولا يخفى - بالطبع - الهدف السياسى الكامن وراء المحاورة، والمجلة كلها.

يقول يعقوب صنوع:

محاورة بين أبى خليل وأبى العينين وأبى الشكر على قهوة البورصة بالأزبكية

فى اليوم السبت المبارك ٢٢ يونيو سنة ١٨٧٨

أبو خليل: ما تتحدثوا ياناس ، أنتم ساكتين كدا ليه؟

أبو العينين: نقول ايه ونعيد ايه؟ آهى الضربة والكتمة على رأى الجماعة.

أبو الشكر: ماهو من دوناتنا وعدم اتفاقنا على قلب واحد.

أبو خليل: أنا فى عرضك تفضنا من الكلام ده، وخلى الجسارة والاتحاد لأهل أوروبا. احنا ما شاء الله أخذنا على الذل واللى كان كان "قسمه".

أبو الشكر: بلا قسمة بلا مسمه، خذ تواريخ العرب جدودنا وإن كنت جدع صحيح وشارب لبن أمك تلاقى لى خليفة أو ملك من دول عمل فى رعايته اللى بيعمله فينا شيخ الحارة وهم سكتوا له وطاطوله ركبهم زينا، يأخى خلينا نغور، احنا العيشة فينا حرام، والله ما نستاهل ملو ودنا نخاله.

أبو العينين: صدق يا أبا الشكر، كلامك زين ياحاج إنما هنا من يقرأ ومن يسمع.

أبو خليل: وحياتكم يقروا ويسمعوا، أبناء مصر صبرهم جميل ومن صبر نال.

أبو الشكر: أيوا احنا خلينا على كدا، أنتم لو كنتم تقروا جورنالات أوروبا كنتم تستحوا على عرضكم. دول يسمونا ثيران لكوننا راضيين بناف العبودية اللى راكب أعناقنا وجايب لنا الكفيه. والله كتر خير صاحبنا الانكليزى اللى بيخلص حقنا من الجندى.

أبو خليل: ونسيت فضل أبو نظارة زرقه.

أبو الشكر: ده خليه على جنب. ده رجل أمره معلوم. ولى والسلام مسكين. خاب أمله. هو كان مفتكر أن حبنا فى الوطن وفى الحرية زى حبه فيهم وآدى سبب نشره فى الجورنال إنما نابه إيه ياحسرة. نابه فقد جمع تلامذته وخسارة اشغاله وآهو بكره الصبح رايح يودعنا ويسافر علي باريز وينحرم من عياله وأحبابه وربنا يعلم بحاله. ابكوا يحق لكم تبكوا على شخص زى ده مش لكونه عالم. لا. لان فى مصرنا موجود أعظم منه إنما لكونه حر. عنده الموت أحسن من العبودية. آه ياجمس آه. رايح تقطع قلبنا بالوحشة. والله إنك تستاهل بان ينسب إليك أبيات المتنبى:

قبحا لوجهك يا زمان فإنه وجه له من كل قبح برقع

ابقيت كاذب أكذب ابقيته	وأخذت أصدق من يقول ويسمع
وتركت أنتن ريحة مذمومة	وسلبت أطيب ريحة تتضرع

أبو خليل: الله يا كلام زى الشهد، والله إن أبو نظارة أطيب ريحة تتضرع وشيخ الحارة أنتن ريحة مذمومة.

أبو العينين: أنت بقى امال ما شفتش الدور الظريف اللى كتبه صاحبنا الشاعر اللبيب فى أبى نظارة بعد قفل الجورنال. لما اقراه لك وإن ما عجبكش أحلق شنبى ده اللى مسترجاه وما عنديش أعز منه إلا ابو نظارة زرقه. الله يسعد أوقاته ويحرسه من كل شر.

أبو خليل: آمين يارب احنا فى الدور ياسيدى. هات من تحايفك هات.

أبو العينين: أنا رايح اغنى وأنت ساعدونى وعيدوا المذهب.

أبو الشكر: طيب بس أنت تبتدى.

أبو العينين:

يابيضه بياض الفله	اسقنى المدام بالقلة
فى محبة أبو نضارة	ده جميلة علينا والله

أبو الشكر: الله الله ما أحلى الدور ده.

أبو العينين:

نضارتك بقت زماره	غنوا بها الرجال فى الحارة
والبيضة نشوفها تزغرط	تدعيلك يا أبو نضارة

أبو خليل: ربنا يوديه بالسلامة.

أبو العينين:

نضارتك بقالها رنه	تستاهل عليها المنه
والخير الكثير يهدى لك	ونحنى ايديك بالحنة

أبو الشكر: أبو نضارة ذوقه يستاهل كدا وأكثر من كدا كمان

أبو العينين:

نضارتك وربى عالم	الجاهل بها صار عالـــم
والظالم يجازيه ربى	ويخلص حقوق العالم

أبو خليل: ما بقا جناس أعظم من ده.

أبو العينين:

من جور الزمان زاد غمى	واشكيته لابويا وعمـى
ما حدش بينصف منهـم	ربنـــا يفـــرج همـى

أبو الشكر: أما أنا لابد أنى أروح بيت صاحبنا الشاعر وابوسه فى فمه.

أبو العينين: لو كنت بنت حلوة كان على كل حال.

أبو خليل: احنا نرجع مرجعونا لأبو نضارة. صحيح مسافر؟

أبو العينين: صحيح قال. اللى قطع ورقة بابور المالح.

أبو الشكر: ربنا يسهل عليه ويغنمه السلامة.

أبو خليل: إنما رايح يعمل إيه ويلكلك ايه فى البلاد الغربة.

أبو العينين: اللى زى أبو جيمس ما يغلبش. ده في فمه ثمانية السن بقى ما ينخفاش عليه أبدا.

أبو خليل: ومن يكتب جريدة أبو نضارة زرقا؟

أبو الشكر: ما بطلت واللى كان كان. توفت الله يرحمها ويسكنها الجنة.

أبو العينين: ماتت ايه ما كنتش قريت فى نمرة خمسة عشر إن شبان مصر عقدوا جمعية سموها جمعية أبى نظارة زرقا وعملوا لها رئيس وكاتب يد وامين صندوق وخطيب وشاعر وأعضاء وما أشبه واشتروا لهم مطبعة ورايحين يدوروا الشغل وينشروا جورنال يدعوه النظارات المصرية هناك يبقى الكلام بالمفتوح. ما شاء الله يا جدعان مصر.

أبو خليل: ما قلنا كدا قلتم اطلعوا من البلد . قلنا إن جريدة أبو نظارة زرقه لابد تأثر في العالم قلت لا ياسيدى . أولاد مصر اخذوا على الذل والتنبله . آهم رايحين يخيلوا شيخ الحارة ويرعبوه ويحطو فى قلوب العالم الجسارة وحب الوطن وكراهة العبودية، وكدا فى أقرب وقت الأهالى تتنور وتفهم أن ربنا سبحانه وتعالى ما خلقش الإنسان ليكون عبد إنما حتى يصير حر.

أبو الشكر: زى ما قال الفريد الأعظم أول ملوك بلاد الانكليز قبل مماته يعنى قبل ما تطلع روحه.

أبو العينين: هات من تحايفك يا أبو الشكر هات . قال أيه ملكك العظيم؟ .

أبو الشكر: قال لابد أن رعايتى أهل انكلترا يكونوا دايما حرين كافكارهم .

أبو خليل: الله الله . صحيح ما فيش أكثر حر من فكر الإنسان لأن ما حدش يحكم عليه .

أبو الشكر: إنما تحت حكم شيخ الحارة الظالم حتى الفكر فقد حريته والمسكين الفلاح يخاف يفتكر.

أبو خليل: وحياتك انه مش بس يفتكر إلا كمان بيظهر أفكاره وإلا ما كانس عمل له قيامه الشهر اللى فات .

أبو العينين: ونفع ايه . طز فش . الجندى بعت هناك جماعته اللى اخذوا الظلم التزام وارمى ياداود وعلي فازغلى وارحنا وسمك بحر النيل شبع من لحمهم .

أبو خليل : إنما إذا ما فلحوش المرة اللى فاتت يفلحوا المرة الجاية لما يقروا جريدة لمساعدتهم .

أبو الشكر: ربنا حليم هو ياخذ بيدهم ويعينهم . احنا فى صاحبنا أبو نظاره زرقه رايح يعمل ايه فى باريز.

أبو العينين: يعلم عربى ولغات أوروباوية .

أبو خليل: ويكتب رحلته بصفته جورنال يبعث منه كل جمعة نمرة على يد البوسطة الفرنساوية فى جراب وتمن الاشتراك يكون خمسة وعشرين فرنك الثلاثين نمره يصير

إرسال لهم له عند وصول أول نمره.

أبو الشكر: خمسة وعشرين فرنك كثير.

أبو خليل: طبع العربى فى باريز غالى وكما كل نمرة أول صفحة فيها يرسم صورة مثلا شيخ الحارة وجماعته واحد بواحد.

أبو العينين: إن كان الأمر كدا خمسة وعشرين فرنك قليل والله ولاشك إن أولاد مصر وأسكندرية والأرياف تشترك إنما يرسلوا له الفلوس ازاى.

أبو الشكر: يا اما عن يد بنك فرنساوى أو يشتروا ورقة حوالة من البوسطة أو عن يد حبيبه أبو نظاره بيضا في أسكندرية ويكتبوا له جواب وهذا عنوانه:

البوسطة أو عن يد حبيبه أبو نظاره بيضا فى اسكندرية ويكتبوا له جواب وهذا عنوانه:

Prof. James Jamua

45. Rue J'Enghien

Paris

وهو حالا يرسل لهم كل جمعة نمرة عن يد البوسطة باسمهم تصلهم بالسلامة.

أبو خليل: طيب يا الله بنا على بيته نودعه.

إعـــلان

نعلم حضرات الأصحاب محبى أبى نظارة زرقا باننا باشرنا بتصحيح الخمسة عشر عدد التى ظهرت قبلا وطبعها بمطبعة الحجر نظير هذا العدد الحاضر ونزينها بتصاوير ظريفة وعلى ورق جميل ونجعلها كراس واحد ثمنة عشرة فرنكات. فالذى يرغب مشتراه يكرم علينا بإرسال اسمه وعند إنجاز طبعها نرسل بها إليه.

حرر فى باريز فى اليوم السابع من شهر آب (أغوسطوس) سنة ١٨٧٨.

***

وقد صاغ صنوع موقفه من السلطة المصرية ومن الفقراء فى محاورات كثيرة جداء

نختار منها محاورة شيخ الحارة "إسماعيل باشا" وأبو نظارة "صنوع" وأبو الغلب الفلاح "الفلاح والفقراء" لنفهم منه طريقته فى مناقشة القضايا السياسية والاجتماعية التى كانت محور سياسته ومسرحه خلال فترة إقامته فى مصر، ونص المحاورة كالآتى : (٨)

شيخ الحارة : التوبة من د النوبة أشفق يابو نظارة . على عمك شيخ الحارة . جريتك ضربها قاسى . أخاف منها على راسى . دى حطت فى قلبى الرعبه، بأقوالها المخيفة الصعبة، إذا رفعت عينى للجريدة، أرجع لطرايقى الحميدة .

أبو نظارة : انت عمرك ما تتوب، ولو رجموك بالطوب . ده انت أمرك عند الجميع معلوم . بقى كيف أشفق عليك يامشوم . والله ما أرحمك يامطعم الناس للسمك . ياخبيث يامسموم الريق . ياقاتل الأمير الصديق .

أبو الغلب الفلاح : ما تشفجش يا بو نضارة، الشفجة فى الغاير ده خسارة . ده جتلنا من الظلم والجور، ونازل علينا زى ما ينزل السواج عالتور، جبر يلمه، ويعتقنا من ظلمه .

والمحاورة غنية عن الشرح لوضوحها الشديد والناتج - بالطبع - من جو الحرية التى تمتع بها صنوع فى فرنسا حتى مات ١٩١٢م . ونشير هنا إلى أنه استخدم الكاريكاتير لتجسيد فكرة المحاورة باستمرار، وحتى لانكثر من الحديث حول المحاورات ننتقل لمسرحه، فهو النتاج الدرامى المتميز وهو الصيغة المسرحية الناضجة من إنتاجه الدرامى . لكننا بدأنا بنماذج من دراماته الحوارية لأنها تحمل فكرة ومضمون مسرحه السياسى، فقد امتدت الحواريات طوال إنتاجه فى فرنسا بل هى أكثر نتاجاته الدرامية على الإطلاق، تليها اللعبات التياترية، وكلها تدور حول الفكرة السياسية نفسها، فلا داعى للتكرار هنا .

ويمكن مراجعة النصين السابقين للتعرف على محور صراعه وهما : المسرح - المجتمع .

مسرحياته

تختلف المراجع حول عدد مسرحيات صنوع فيورد محمد يوسف نجم فى كتابه عن صنوع سبع مسرحيات وحوارية، بينما يشير معجم أسعد داغر إلى تسع عشرة مسرحية ومحاورة "قهوة ريش" التى استشهدنا بها فى الحديث عن الدراما عنده، ويضيف معجم

يعقوب لنداو إليها أربع مسرحيات أخرى فيصبح العدد، ثلاثا وعشرين مسرحية بينما يشير يعقوب صنوع إلى أنه مثل اثنتين وثلاثين مسرحية. وعلى أية حال، فقد وصل إلينا من المسرحيات المؤلفة بالعربية (العامية) سبع مسرحيات، ذكرها نجم فى كتابه الذى أشرنا إليه سابقا. بالإضافة إلى مسرحيتين كتبهما بالإيطالية وهما (الزوج الخائن) و (فاطمة). ولكننا نورد فيما يلى، ما أشارت إليه المراجع الموجودة بالعربية التى أشار إليها معجم أسعد داغر، ثم نتبعها بما أضافه معجم يعقوب لنداو، أما ما ذكره نجم فهو متضمن فى كليهما، ونورد رقم المسرحية فى معجم داغر مقرونا باسمها:

(١٧) آنسة على الموضة. ويحتمل أن تكون هى

(٦٣٨) البنت العصرية.

(١٦١) الأخوات اللاتينية.

(٥٣١) بدر البدور.

(٦٥٤) البورصة (نصها عند نجم)

(١٠٢٤) الحشاش.

(١٠٨٥) حلوان والعليل والأميرة الإسكندرانية. هى (٣٥٩٠) الأميرة الإسكندرية.

(١٣١٩) رأس طور. يحتمل أن تكون هى (١٣٢١) رأس ثور وشيخ البلد والقواص.

(١٤٣٧) زبيدة.

(١٤٨١) الزوج الخائن.

(١٤٨٣) زوجة الأب.

(١٧٩٠) شيخ البلد.

(١٩١٦) الضرتان (نصها عند نجم)

(١٩٤٨) ترتيف (مترجمة).

(١٣١٩) الغندور (يحتمل أن تكون هى "غندور مصر" عند معجم لنداو).

(٣٥٠٣) الوطن والحرية.

(٣٢٥٩) موليير مصر وما يقاسيه.

ويضيف معجم لنداو:

- البربرى.

- فاطمة (بالإيطالية).

- السلاسل المحطمة.

ونضيف مسرحية "ليلى" التى ألفها أحد شيوخ الأزهر خصيصا لصنوع.

ونظرا لهذه الاختلافات الواضحة، التى يصعب التأكد منها أو حسمها، نقصر حديثنا على المسرحيات التى جمعت فى كتاب نجم عن صنوع، لأنها نصوص ملموسة لاشك فيها، والحديث عنها ليس تخميناً، وبذلك نستبعد الاضطراب والتكرار الموجود في المعاجم الخاصة بالمسرح.

جمع "نجم" فى كتابه نصوص مسرحيات:

١ - بورصة مصر.

٢ - العليل.

٣ - أبو ريده وكعب الخير.

٤ - الصداقة.

٥ - الأميرة الإسكندرانية.

٦ - الدرتين (وقد سماها الحشاش فيما بعد).

٧ - موليير مصر وما يقاسيه (وهى آخر مسرحياته).

وهى مسرحيات تعبر عن فنية صنوع، وعن مضمون مسرحه الذى لم يتغير كثيراً بين المسرحيات، كما أشرنا من قبل. هذه المسرحيات اجتماعية، صاغها صنوع فى شكل كوميديا، والكوميديا - بلا شك - أكثر تأثيرا فى تعرية المجتمع عن غيرها.

أما فى مسرحية "بورصة مصر" فهو يكشف شريحة الوسطاء (السماسرة) والتجار الذين يحولون العلاقات الإنسانية إلى بيع وشراء، بل لايتورعون عن الكذب والنصب أحيانا، وحتى يكشف هذه الفكرة عرض مشروع زواج من طرفين، طرف يريد الحصول على المال بطريق الزواج (نصب) والثانى يريد الزواج لأنه محب، وكلاهما يحاول إقناع

(لبيبة) التى تفضل الحب على المال، ويعرى صنوع الطرف الشرير بتلغراف ينبئه بهبوط سعر "الجنيه" فى البورصة حسب سعر "لندره" فينسحب، من عملية "الخطبة" ويتم زواج المحب من محبوبته وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة.

ونلاحظ أن شخصيات المسرحية كلها من الخواجات، فيما عدا الخدام "فرج" رسول المحبين، وهو انعكاس لسيطرة الأجانب (الخواجات) على البورصة التى هى كما يقول من "نوع التمدن، لأنها محفل التجار ودلوقتى انشهرت، ورغبتها ملل الدنيا"(٩)(ص١٤) فى زمن وصفه على لسان يعقوب (العاشق) "لأن فى الحالة هذه ما فى الدنيا غير الزور، وعدم الأمانة، والصاحب لايماشى صاحبه إلا لغيه.." (ص٢٧)، لذلك تقارن لبيبة العاشقة بين الخطيب السمسار للمحب العاشق تقول "أقول لك أنا الفرق ايه؟ يعقوب عالم ومتمدن، وحليم جاهل ورزل." (ص٢٣) وهنا يتلخص رمز الشخصية على لسانها: يقول: أنا موش من الجماعة اللى بيجروا على الفلوس والجمال، لأنى أنا ما انظرش إلا للفضائل."(ص١٢)

لذا، وجب على المؤلف أن ينهى النهاية السعيدة، بالزواج وانتصار الفضيلة على الرذيلة وعلي مجتمع البيع والشراء، ونلاحظ أن صنوع يتحدث عن البورصة بلسانين: **الأول**: يجعلها من علامات التمدن، **والثانى**: يدينها بما تورثه من طمع وغلبة المصلحة علي سلوك روادها.

كما يعرض لتزويج البنت فى الأسرة المسيحية بخاصة ويربطه بحرية الاختيار، وترك الفرصة للفتاة أن تدرس الخطيب.

أما فى مسرحية "العليل" فهو يقدم نماذج أخري، خلطا من الخواجه والحاج، ويقدم عاشقا آخر، لابنة العليل، داخل أسرة مسيحية أيضا، ويضع الحبكة نفسها، عاشق ومحبة، ورجل آخر يتقدم لخطبتها وهنا يرتب "حبكة" متوازية مع قصة الزواج فيضع المتضادين الطب والسحر وكشف أساليب الدجالين والمشعوذين، الذين يستولون على أموال الناس بالزور مثلهم مثل السماسرة في المسرحية السابقة. ويزيد الأزمة بنذر الأب تزويج ابنته لمن يشفيه. وينتهز صنوع الفرصة للحديث عن "حمام حلوان" الكبريتى، ويعرض سذاجة بعض المرضى الذين يربطون علتهم بأسباب غير علمية أو غير عقلية، وفى النهاية يطيب العليل ويتزوج العاشق من محبوبته، وتنتهى المسرحية النهاية

السعيدة، ونلاحظ أن التعرض لعلاقات الأسرة مازال داخل الأسرة المسيحية، ولذا دلالة سنوضحها فيما بعد. ولكن الملاحظ هنا أن صنوع أدخل شخصية الخطيب المنافس بشكل "كاريكاتورى" فهو معلول اللسان يقطع الكلمات ويتلعثم، وهى شخصية تضاف إلى شخصية الخدام البربرى، والفلاح التى تستمر فى خدمة الشخصية الرئيسية.

والكوميديا الثالثة "أبو ريده البربرى ومعشوقته كعب الخير" حول صنوع قصة العشق بين رجلين فى أسرة مختلفة عن الأسرة المسيحية السابقة، ولكنه وضعها داخل شريحة الخدامين، وداخل بيت مسيحى أيضا، وهو بيت تملكه بنبه التى تطلب منها (الحاجة) مبروكة أن تتزين لخاطب يطلبها للزواج (نخلة) ورغم موافقة بنبه فقد علقت زواجها بزواج كعب الخير والبربرى، حتى تم الزواج وانتهت المسرحية النهاية السعيدة بالزواج المزدوج.

ونلاحظ أن هذه المسرحية متميزة عن غيرها، فبطردها البربرى والجارية شغلا المسرحية كلها، ورسم صنوع شخصيتهما بخفة دم عالية، جعلت المسرحية أكثر تكثيفا، ولكنه أنهى المسرحية بجملة على لسان البربرى "أبو ريدة" تقول:

– وتزربوا برابرة سجيرين يهدموا سياسى اندكم ياهواجبات. (ص١٠٦)

وهو بذلك يواصل كشف تحكم الخواجات فى المجتمع المصرى، والانقسام الطبقى الموجود بين الخادم والسيد، مهما تنازل الطرف الاول، وخدم خادمه، بالزواج أو بغيره، فقد وضحت أسباب تمسك السيدة بنبه بالبربرى ومحاولة تزويجه فى قولها "أنا باحبه لانه بيضحكنى ومسلينى على همى". (ص٨٥)

وحتى لانطيل، نجمل ما تبقى من مسرحيات صنوع لأنها تدور فى الفلك نفسه: فها هو فى المسرحية الرابعة (الكوميدية) "الصداقة" عنى بزواج الست ورده مع ابن عمها ناعوم، ثم بزواج الست صفصف (صاحبة البيت) مع الخواجة نعمة الله الشامى، وتنتهى الأحداث بزواج صفصف من نعمة الله.

ثم نراه فى الأميرة الإسكندرانية (كوميديا) يعمد إلى قصة حدثت بالفعل فى الإسكندرية، ليكون أكثر إقناعا للمتلقى وتنتهى الأحداث بالزواج بعد عدة محاولات لإفشاله، وهى حبكة لاتبعد كثيرا عن حبكة العليل أو بورصة مصر.

وآخر مسرحية من هذا النوع الكوميدى الاجتماعى "الدرتين" أو "الحشاش" وهى تدور حول رجل حشاش يسمى الملك، يتزوج على زوجته الأولى فتاة صغيرة، فينقلب البيت إلى جحيم من صراع الدرتين، ويأتى أخو الزوجة الثانية، وهو حشاش مثله، ولقب بالوزير أى مساعده فى جلسات "المزاج"، وينشب خلاف حاد بين الوزير والزوجة الأولى، على أثره تهدد الزوجتان الملك بالطلاق، فيفيق ويطلقهما ويطرد الجميع من بيته، وحينما تعود الزوجة الأولى تستعطفه، يردها ثانية، لتكون النهاية السعيدة، التى تحذر الجمهور من تعدد الزوجات.

ونلاحظ على هذا النوع من المسرحيات الست أنها تعالج مشكلات اجتماعية داخل الأسرةالمصرية، الخطبة، اختيار الزوج، الزواج بالخاطبة، تعدد الزوجات، علاقة الصداقة فى الأسرة، انحراف الزوج، الإيمان بالسحر والأحجبة فى عصر الطب والعلم، وقد استخدم صنوع منازل الخواجات فى الخمس مسرحيات الأوليات، واقتصر على أولاد البلد في السادسة. وواضح أنه كان يعرى ما يجرى فى بيوت هذه الطبقات، خاصة تلك القسمة الثنائية بين الخادم (الفلاح، البربرى) والخادمة (البربرية أو الكمارية) وأوضح خضوع الخدم للسادة. وأشار بطرف خفى إلى أن الخواجات قد أعطوا لهم بعض الحرية.

أما هو، فقد قصد أن نضحك على المخدومين، وعلى المخدوعين، كما فى المسرحيات الست كلها، التى أشار فى إحداها إلى أنها حدثت بالفعل فى الإسكندرية.

ولقد عمد صنوع إلى المسرح السياسى الاجتماعى، حيث لابد أن يدخل الاجتماعى فى السياسى، لذا اتجه إلي لغة هذا الواقع الاجتماعى (العامية) وأنطق كل شخصية بما تنطق به فى الحياة فكان بذلك مؤسسا للمسرح السياسى والواقعى، الذى نقل فيه جزءا من حياة المصريين فى الزمن الذى عاشه بمصر.

ويجب أن ننظر فى النهاية إلى مسرحيته السابعة "موليير مصر وما يقاسيه" نظرة خاصة لأهميتها فى سياق مسرح صنوع وفى سياق المسرح المصرى عموما. فالمسرحية وثائقية بمعنى أنها تسجل حياة مسرح صنوع بقلمه فى شكل حوارى درامي، تخلى فيه صنوع عن كل ماهو متعارف عليه فى المسرح العربى آنذاك، فجاء بتشكيل جديد للمسرحية، نستطيع أن نقارنها بأعمال "بيرندلو" خاصة "بست شخصيات تبحث عن مؤلف" ونستطيع أن نقارنها بأعمال بريخت فى "التغريب". ولاغرابة فى ذلك، لأن

المسرحية كتبت عام ١٩١٢م، بفرنسا وفى مناخ أكثر حرية، وكتبها صنوع ليسجل فيها موقفه، فاستخدم تقنيات متعددة داخل ما سماه تمثيلية هزلية، ليرسم كيفية "التمثيل داخل التمثيل" حيث تدور المسرحية بين أعضاء فرقة صنوع بأسمائهم وهم يعرضون مشاكلهم ومشاكل مسرحهم، وما عاناه "جيمس" معهم ليقبلوا العمل بلا مرتبات لأنه لايملك منها شيئا، وبعد عدة صراعات جزئية يوافق الممثلون علي العمل وتنتهى المسرحية النهاية السعيدة.

وأثناء الحوار يقدم بعض الممثلين مقطوعات المسرحيات السابقة لجيمس "صنوع" ويعرض ما يدور فى الكواليس بين الممثلين حتى تنتهى بالموافقة على العمل دون شروط من أجل عيون أولاد البلد.

وندرك أن صنوع مجرب فى شكل المسرحية بهذا التشكيل الخاص الذى ربما أتاه من اتصاله بالمسارح المتقدمة فى أوروبا آنذاك وربما قادته موهبته العالية وتلقائيته فى سرد ما حدث من خلال تمثيلية تشبه الواقع، ليعرض "ظلومته" كما عرض مظالم مجتمعه من قبل، الأمر الذى يدفعنا للقول بأن صنوع سبق إلى كسر الشكل التقليدى للمسرحية، قبل أن تنكسر بفعل استيراد التقنيات الغربية، خاصة ما دخل إلى مسرحنا العربى من تأثيرات: بيراندلو، ويونسكو، وأونيل، ومن قبل بسكاتور، وبريخت واليوت..الخ.
وهذه المسرحية تتويج لرحلة التأصيل الدرامى العربى، التى تمت للمسرح العربى طوال النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين حيث كان حلقات متصلة، سلم بعضها إلى بعض، بدأت بمارون النقاش المتوفى (١٨٥٥م) ونمت وتخصصت علي يد أبى خليل القبانى المتوفى (١٩٠٢م) ووصلت لصنوع، فاستوت نتيجة للمؤثرات التى حللناها خلال هذا الفصل، ووصلت إلى ثمرة ناضجة متميزة سنة وفاة آخر الرواد الثلاثة يعقوب صنوع منفيا فى فرنسا (١٩١٢م).

لكنه انتقل والمسرح العربى واقف على ساقيه، بالتمايز والاصالة وقد كان المجتمع العربي، خاصة فى مصر، قد انعطف مع بداية القرن العشرين نحو تنفيذ مشروع النهضة والإصلاح "فأعان على نهضة المسرح، حيث اتجهت النهضة إلي إصلاح الخلل القائم فى المجتمع وبالتالى تصحيح الأوضاع التى تحرم المسرح أعنى: حرية المرأة (الوطن) وتحقيق الحوار الليبرالى (الديموقراطى) بين طبقات المجتمع وبين الرؤى المتعددة التى تهدف إلى إعادة صياغة المجتمع المصرى وبالتالى المجتمع العربى، كما سنوضح فيما بعد.

الهوامش:

(١) ألف عام وعام على المسرح العربى، الكساندروفنا، ص١٤٥ .

(٢) أحمد حسين، موسوعة تاريخ مصر، طبعة دار الشعب، ١٩٧٣م ، جـ٣، ص ١٠٢١ .

(٣) نفسه ، ص١٠٢٥ .

(٤) يعقوب صنوع:

مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" ص ١٩٣، الواردة بكتاب: محمد يوسف نجم، يعقوب صنوع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣ . وسوف تكون كل الإشارات الخاصة بهذه المسرحية من هذا الكتاب .

(٥) مجلة أبو نظارة زرقا، عدد (١) السنة الثالثة، يوم الجمعة ٢١ مارس ، صنة ١٨٧٩م، وقد أشرنا لهذا العدد بالذات لأننا سوف نحيل إليه ثانية عند تقديم نموذج منه والمجلة ضمن مجمل أعمال صنوع ، طبعة دار صادر بيروت بدون تاريخ.

(٦) يعقوب صنوع:

مجلة أبو نظارة زرقا، العدد الصادر فى ٧ أغسطس ١٨٧٨ بباريس.

(٧) العدد نفسه.

(٨) مجلة أبو نظارة، العدد السابق.

(٩) مسرحية بورصة مصر، ص ١٤ بكتاب نجم السابق.

الجـــزء الثانى

المســرح الشـعرى

امتداد طبيعى للتراث

الامتداد وتمايز المسرح العربى

تقــــــديم

حول مؤشرى التمايز:

– حرية المرأة.

– الحوار السياسى.

المسرح "نبت ديموقراطى" لابد ان يتوفر له مناخ التنوع والتعدد، لانه يعكس حركة المجتمع، فإذا كان المجتمع واحدى النظرة، بهت المسرح وانزوى وربما ذبل، ونمت مكانه انواع أدبية أخري. أما إذا كان نتاج مجتمع ديموقراطى، أو – على أقل تقدير – ليبرالى، نما وازدهر، كما كان حاله فى مجتمع "أثينا" الديموقراطى "الفريد" فى حين ذبل عند قدماء المصريين لارتباطه بالطقس الدينى "السرى" فكان المسرح لذلك نتاج الخاصة، وليس نتاج الناس كافة.

وقد رأينا فى الفصلين (الأول والثانى)، إلى أى مدى تأثر المجتمع العربي، بنقص هذين المؤشرين، حرية المرأة، والحوار الديموقراطى، وكيف تعثر النص الدرامى، مرة لارتباطه بطقوس مذهبية، وجهل المؤلف (شعبيته) بالنسبة لنا، ومرة أخرى تعثر بسبب تحريم التمثيل والتقليد المباشر، وبين التعثرين حلّ الشعر محل المسرح، واستوعب صوت الشاعر كله، واستوعب صوت الإنسان الفرد، والحاكم الفرد (الخليفة – الحاكم – السلطان – الملك . .الخ) أما المجموع، فكان يجب عليهم أن يكونوا على صورة رجل واحد، يحسون مثله، ويعيشون مثله، ويعتقدون مثله. ولذا ظلت الأشكال الأدبية ثابتة ثبات هذه الفكرة، ولم تتغير وتتسع إلا حينما تغير شكل المجتمع، واتسع لآخرين، فاتسعت رقعة التغيير، داخل الشكل الأدبى (الخاص)، وأضيف إلى الأشكال الموجودة أشكال أخرى تميزت – عبر طريق طويل من الصراع – وغذت الموجود فنمى واستفادت الأشكال بعضها من البعض الآخر.

ورأينا، كيف تحايل العقل العربى، على المحرمات الأخلاقية (التابوهات) التى سيدها أهل الفقه المتزمتين بخاصة. فاتخذ هذا العقل أشكالا غير مباشرة، للتعبير عن طاقاته الدرامية الذاتية والاجتماعية. ولكنه ظل يحاول ويتحايل، حتى رضى المجتمع بدور: المضحك ، والمسلى، والثانوى وحتى تمهدت الأرض، وتغير شكل المجتمع العربى رويدا رويدا، بفعل مؤثرات ذاتية كانت تنمو نموا تلقائياً، وبفعل عوامل ومؤثرات خارجية

أسرعت من وتيرة النمو بخلق حافز التحدى الحضارى، وتثوير الذات للانتصار على الدخيل، وكان هذا النمو يعنى، تعاظم دور الجماعة تجاه الفرد، بشكل مكنها من فرض رأيها عدة مرات، **الأولى** بمناصرة على بك الكبير، **والثانية** بمسيرة الفلاحين الشهيرة قبيل مجيء نابليون مباشرة، والتى كانت نتوءا فى تاريخ مصر العثمانية المملوكية، فأرغمت مراد بك على الموافقة على شروط الفلاحين وأصحاب الأراضى بمساعدة علماء الأزهر، ثم المرة **الثالثة** على يد الجماعة بزعامة عمر مكرم وتمكين محمد على من عرش مصر. الأمر الذى يكشف عن الدور الحقيقى للجماعة.

وإذا كان محمد على قد تنكر لهذه الإرادة الشعبية، إلا أنه — مهما تتعدد الأسباب — قد غير وجه الحياة، وشكل المجتمع بشكل لم تشهده مصر من قبل، وأصبح المجتمع الجديد، قادرا على النهوض، والمشاركة، والتفتح على الجديد فى العالم كله. وإذا كان محمد علي قد توقف بعد معاهدة لندن ١٨٤٠م، فإن رواد النهضة قد واصلوا مسيرتهم، سواء الرواد المصريون فى الداخل قبل الافغانى، أم الرواد المصريون بعد رحيل الأفغانى. لقد تواصلت اليقظة، وساهمت عدة فترات فى إذكائها، مرة بمناصرة "سعيد" للفلاح، ومرة بتفتح إسماعيل على العالم من جديد، ومرة بالثورة العرابية التى انتهت — على غير ما يرغب روادها — بالهزيمة، وتقليص الحريات، واليأس "فنهاية الثورة العرابية كانت من أسباب انحلال المقاومة الأهلية فى أوائل عهد الاحتلال البريطانى، فإن روح الخضوع والاستسلام قد تسربت من نفوس الزعماء إلى صفوف الأمة.. وبقي مخيما عليها نحو عشر سنوات..(١)"حتى ظهر صوت الأمة من جديد فى الحزب الوطنى علي يد مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية والتى استمرت لآخر لحظة فى عمره عام ١٩٠٧م.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين، قد شهدت مشروع نهضة شاملة للوطن المصرى، لم تجد تجسدها إلا بعد ثورة ١٩١٩م. وتكوين الأحزاب المصرية التى خرجت فيما بعد ولكن نظرا لجو الاحتلال، فـ "القوى المحافظة فى المجتمع كانت أقوى، من القوى المجددة، والدعوة إلى الفكرة الديموقراطية الليبرالية ظلت تلاقى عنتا شديدا طوال القرن التاسع عشر، ولم تتح لها ظروف النمو الحقيقى إلا فى الحرب الثانية وما تلاها من سنوات، بعد أن وجدت منذ أواخر القرن التاسع عشر نفرا من المكافحين الأشداء عنها فى كل وجه من وجوهها،

ابتداء من "يعقوب صنوع" وقاسم أمين، وسعد زغلول، إلى لطفى السيد، وطه حسين، وعباس العقاد" (٢)

وهذا التدرج الواضح فى حديث لويس عوض، يجرنا إلى ربط ما قام به هؤلاء من أعمال لخدمة قضية هذا البحث، أعنى المسرح العربى فى مصر. ولكن علينا أن نقول من البداية، إن اتجاه المجتمع كان ناحية "الليبرالية" وحرية الفرد، كمقدمة أساسية لحرية الوطن، وبالطبع كانت المناداة بحرية المرأة جزءا من هذا التوجه العام نحو الحرية والاستقلال، عن طريق الحركة الإصلاحية العامة و "أهم ماترمى إليه حركة الإصلاح الاجتماعى زحزحة الأمة عن مركزها الجامد وإدخال نوع من التفكير الحر إلى نفسها كى تستعين به على التحلل من بعض العادات والأنظمة" (٣) وكان لابد أن يكون لرواد الإصلاح أفكارهم التى تساهم فى البناء الاجتماعى الجديد، لخلق مجتمع حر. فاتجهوا من جديد نحو الشمال الذى سبقنا فى هذا الاتجاه، بالإضافة إلى الاستفادة من التيار التنويرى الذى خلقه رفاعة الطهطاوى، وجمال الدين الأفغانى وغيرهما.

ولقد رأينا دور "رفاعة الطهطاوى" فى الباب السابق، أما دور "صنوع" فكان فى مواجهة المظالم، لكنه بالنسبة للمسرح قدم خطوة مهمة بالنسبة للمرأة وهى: "إدخال الفتيات إلى الفرقة، حيث كان صنوع نفسه يقوم بتعليمهن القراءة والكتابة.."(٤) وعلى الرغم من وجود مدارس أنشاها الطهطاوى لتعليم البنات، (وضع لهن كتابة المرشد الأمين بخاصة) إلا أن ظروف المجتمع بعامة لم تكن تسمح لهن بالمشاركة فى الفنون. وهنا يكمن سر من أسرار همود المسرح وهو أنه يقوم على الرجل، الذى كان يقوم بأدوار النساء فى المسرحية، الأمر الذى يعكس صورة لمجتمع الرجال، فكان لزاما على دعاة النهضة والإصلاح والحرية أن يدعوا وبإلحاح لتحرير المرأة، حتى لايسير المجتمع على ساق واحدة.

وكان «لقاسم أمين» الدور الأكبر فى هذا السبيل حيث أعطى قضية المرأة جزءا كبيرا من برنامجه الإصلاحى، حتى عرف برائد تحرير المرأة، وقد ألف قاسم أمين كتبا فى هذا السياق، يناقش فيها قضايا المجتمع، ويرصد وضع المرأة فيه، وكيف يتطور، لتساهم المرأة فى عملية التحرير وفى بناء أسرة ومجتمع جديدين فيه مواطن حر (وامرأة حرة) وحوار بين الجميع.

وطالب «قاسم أمين» - كغيره من رواد الإصلاح - باستقلال الوطن، وحرية المواطن،

واعتقد بأن «الحرية هى قاعدة ترقى النوع الإنسانى، ومعراجه إلى السعادة»(٥). وقد ربط بين هذه الحريات العامة وحرية المرأة التى اعتبرها ميزان الأسرة هى نواة المجتمع.

لذا كانت رغبته فى تغيير الواقع الاجتماعى، و«كل تغيير يحدث فى أمة من الأمم وتبدو ثمرته فى أحوالها فهو ليس بالأمر البسيط، وإنما هو مركب من ضروب من التغيير كثيرة، تحصل بالتدريج فى نفس كل واحد، شيئا فشيئا، ثم تسرى فى الأفراد إلى مجموع الأمة، فيظهر التغيير»(٦). ويبدأ التغيير - كما أشرنا - بالأسرة وهنا «لابد لحسن حال الأمة من أن تحسن حال المرأة»(٧). ومن هنا كان هجوم قاسم أمين على سلبيات المجتمع - من الناحية الأسرية - مدخلاً للحديث عن ضرورة تحسين أوضاع المرأة والقيام بواجبات تربيتها تربية فى كافة الاتجاهات التى تصوغها من جديد، للقيام بدور جديد فى المجتمع.

لذا ناقش مشكلات : الطلاق، وتعدد الزوجات، وحجاب المرأة، بل هاجم الزواج القائم على الورق، وليس على التفاهم والاختيار، وقد رأينا «يعقوب صنوع» يعالج نفس القضايا فى مسرحه - من قبل حتى أغضب عليه الخاصة.

وكانت المعالجات الفنية (المسرحية) تستمد أصولها الفكرية بالطبع من أفكار رواد النهضة، كذلك كان لابد لرواد الإصلاح من مناقشة كل القضايا، خاصة قضايا المرأة التى هى فى جوهرها أسس المشكلات الأسرية والاجتماعية وهى من ناحية أخرى انعكاس للمناخ العام الذى يتجاذبه طرفان قويان : دعاة الدعوة السلفية، ودعاة النهضة الحديثة.

لذا ناقش قاسم أمين، هذه القضايا، من خلال تدرج عقلى لإقناع العامة والخاصة، مستخدما فى ذلك الأصول الدينية (القرآن، الحديث، الفقه) والأصول التاريخية والاجتماعية التى تشرح حال المجتمع فى المجتمعات القديمة المتحضرة، وكانت المرأة فى أمريكا نموذجا طيبا عند «قاسم أمين»، بعيدا بالطبع عن «المرأة الإنجليزية» المنتمية لمجتمع الاستعمار المعاصر له. ونشير - فى هذا السياق - إلى استفادة «محرر المرأة» من فكر الثورة الفرنسية فى الإخاء، والمساواة، والحرية، والواضح فى تركيزه على الحريات الاجتماعية التى هى مظهر للحريات السياسية.

ولقد انتهج قاسم أمين منهجا بسيطا فى الإقناع فى صيغة سؤال يطرحه على الناس

« من الذى يحب صاحبه، أو قريبه أو مواطنه أكثر؟ أهو الذى يكشف الستار عن عيوبه، ويظهرها له كما هى؟ أم الذى يغض البصر عن نقائصه، ويخفيها عليه ليسره؟ لا شك أن الأول هو الصديق المكروه، والثانى هو العدو المحبوب »(٨). ومن هذا المنطلق يوضح قاسم أمين هدفه – بالنسبة للمرأة – قائلا إنه لا « يطلب المساواة بين المرأة والرجل فى التعليم فذلك غير ضرورى، وإنما أطلب الآن ولا أتردد فى الطلب أن توجد هذه المساواة فى التعليم الابتدائى على الاقل »(٩). ومن خلال مسألة خروجها للتعليم يناقش مسألة السفور والحجاب التى شغلت كتبه الثلاثة السابقة. وبهذا التدرج فى معالجة الحريات، وبطرق الإقناع السهلة، كسب قاسم أمين كثيرا من المتعاطفين، مما مهد الطريق بعد ذلك لمشاركة المرأة فى الحياة السياسية والاجتماعية والفنية، وإلا، كيف كنا نسمع عن رائدات المرأة وعن خروجها إلى العمل ونجاحها فى بعض المواضع، بل كيف كنا نسمع عن ممثلات، وصاحبات فرق مسرحية ومطربات وسياسيات.. الخ؟!

لقد تتابعت الأحداث، وشق الفكر الليبرالى طريقه بصعوبة، وظهر جيل من الرواد تحدثوا عن المرأة العربية والأوروبية بشكل أكثر جراة ودون خوف، كما فى مؤلفات : أحمد فارس الشدياق. ولقد توالت الحوادث الفنية تبعا لهذه الحركة الفكرية، ونتيجة لاقتناع قطاعات كبيرة من المجتمع بضرورة التغيير، « فتأسست جمعية لانصار التمثيل فى مدينة القاهرة عام ١٩٠١م، وفى عام ١٩٠٤ ظهر ولاول مرة، اسم الممثلة « نهدية سلام » فى إعلان المسرحية »(١٠).

ثم توالت بعد هذا التاريخ الأسماء، والفرق، وعملت المرأة بالتمثيل، كما خرجت المرأة للعمل، وخرجت للثورة ضد الانجليز، بل لقد ناصر بعض رجال الدين، وعلى رأسهم الشيخ محمد عبده، دعوة قاسم أمين ورفاقه، فى دعوتهم إلى تطوير القوانين الخاصة بالأحوال الشخصية للمرأة، والنهى عن تعدد الزوجات، بالاضافة إلى تطوير نظم التعليم الأزهرى والوزارى، ولعل هذا مبعث الشكر الذى توجه به قاسم أمين للشيخ الامام فى نهاية كتابه « المرأة الجديدة » فى قوله ونشأت طبقة جديدة توازت مصلحتها مع مصالح المجتمع ورغبته فى التطور، وهى الطبقة البورجوازية صاحبة الدعوة إلى حرية الفكر والوطن والإنسان فقد كانت طبقة تطلق على نفسها أصحاب المصلحة الحقيقية فى البلاد.

وأصبح التركيز على الواقع، هدفا لهؤلاء المفكرين الذين حاولوا التغيير فى كل اتجاه وكانت المقدمة الحقيقية للفكرة التحررية التى تجسدت فى تحقيق ثورة ١٩١٩ وما صحبها بعد ذلك. «ويكشف موقف هؤلاء المفكرين عن تحول خطير فى اتجاه الفكر المصرى، فلم يعد التأثر بالحضارة الغربية، والحالة هذه، مقصورا على المهاجرين الشوام ولكنه تحول إلى العناصر المصرية والمتمصرة، وبعد أن كان التأثر بالحضارة الغربية هامشيا أصبح تيارا أصيلا، وهو وان اقتصر على مجال الإصلاح الاجتماعى، فإنه مهد لانتقال هذا التيار إلى المجال الأدبى فى فترة ما بين الحربين»(١١). وقد ساعد هذا التيار فى تخطى الحواجز المعطلة لنهضة الآداب والفنون الحديثة، إلى جانب تيار إحياء التراث ليناسب العصر، وليقف ضد وسائل التغريب. وسوف نرى أثر هذه التحولات الفكرية والاجتماعية على تطور المسرح العربى، فى هذه المرحلة.

ساهم هذان التياران الإحيائى والليبرالى، فى إقامة حياة جادة، تمثلت فى الحوار بين الأفكار، والاتجاهات الفنية والسياسية بالطبع. وكانت نهضة المسرح العربى مزدهرة فى هذه الفترة، وقد شهدت إبداعات كثيرة فى كل أنواع المسرحية بل تأسست فى هذه الفترة المدارس الأدبية، والمذاهب المختلفة، التى أثمر صراعها وحوارها - عبر وسائل التعبير الحديثة - نهضة فكرية وأدبية وفنية، خاصة فترة ما بين الحربين العالميتين (١٩١١- ١٩٤٥).

إذ شهدت هذه الفترة صراع الإحيائيين والتعبيريين، وقد أبدع ممثلو المذهبين (المدرستين) كثيرا وبلا توقف، وظهرت فى أدبنا العربى، أعلام أدبية وفنية، تميز كل منها بتجويد نوع أدبى، أو نمط فنى. وهذا ما سنجده فى هذا الباب من بحثنا.

ولكننا سنقصر حديثنا على المسرح العربى الشعرى، فى حلقاته المتطورة، والمتصلة، لأنه نوع أدبى متميز، ومرتبط بتراثنا من ناحية وبمنجزات العصر من الناحية الثانية. لذلك سندرس فى هذا الموضع الحلقات المتصلة للمسرحية الشعرية وأعنى بالترتيب: مسرح شوقى (١٨٩٣-١٩٣٢)، مسرح على أحمد باكثير (١٩٣٤-١٩٤٤) ثم مسرح الستينات الشعرى وعلمه عبد الرحمن الشرقاوى، ويليه مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى الذى توقف عام (١٩٧٢) وسوف نقف وقفة خاصة عند صلاح عبد الصبور.

***

الهوامش

(١) عبد الرحمن الرافعى، مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية،، مكتبة النهضة المصرية، ط ٣، ١٩٥٠م. ص ٢٨

(٢) لويس عوض، المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث جـ ١،، مطبعة نهضة مصر، ١٩٦٢. ص ٨

(٣) محمد حسين هيكل، فى أوقات الفراغ،، طبعة المطبعة العصرية بدون تاريخ. ص ١١٣

(٤) الكساندروفنا، السابق، ص ١٤٩ .

(٥) قاسم امين، المرأة الجديدة، ، مطبعة المعارف، ١٩٠٠م. ص ٣٠

(٦) قاسم امين، تحرير المرأة، الطبعة الثانية، على نفقة ابراهيم فارس، صاحب المكتبة الشرقية. ص ٢

(٧) نفسه، ص ١٣٩ .

(٨) قاسم امين، كلمات قاسم امين، ، مطبعة الجريدة، ١٩٠٨ م. ص ٢٠

(٩) تحرير المرأة، ص ٥٣ .

(١٠) الكساندروفنا، السابق، ص ١٦٦ .

(١١) عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ، دار المعارف، الطبعة الثالثة، ١٩٧٧. ص ٤٩

الفصل الأول

«مسرح شوقى الشعرى»

التاريخ والشعر وكسر الجمود

رؤية الرائد (١٨٦٨ - ١٩٣٢)

أحمد شوقى هو الرائد الذى أخرج المسرح الشعرى من اختلاط مسرح جيل الرواد الأوائل، إلى مسرح شعرى متميز. أثر فيمن حوله، ومن جاء بعده، وعد خلال فترة طويلة من تاريخ هذا الفن البداية الناضجة لمسرحنا الشعرى العربى.

بدأ شوقى كتابة المسرحية الشعرية فى فرنسا، وهو طالب بعثة، لكن الخديوى، ووزيره نهياه عن الانشغال بالمسرح، وترك دراسة القانون وحتى يرضيه الوزير قال له : إن الجناب الخديوى قد تفكه بها وانبسطت أساريره، (يقصد الكتابة الأولى لمسرحية على بك الكبير) ولكن بعد عودته من البعثة طبعها بمطبعة المهندس ١٨٩٣م بعنوان «على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك».

ثم انقطعت صلة شوقى بكتابة المسرح الشعرى حوالى أربعين سنة من كتابة المسرحية الأولى، عاد بعدها لنشر مسرحيته الثانية «مصرع كليوباترا» (١٩٢٧) وبعد أن بايعته وفود الشعر بإمارته توالت المسرحيات فى الفترة الواقعة بين عامى (١٩٢٧ - ١٩٣٢) فكتب «مجنون ليلى» و«قمبيز» و«عنترة» ثم أعاد كتابة مسرحيته الأولى، بكتابة جديدة (١٩٣٢) كما كتب مسرحيتين ملهاويتين هما «الست هدى» و«البخيلة» طبعت الأولى بعد وفاته مباشرة (١٩٣٣) وطبعت الثانية متأخرة جدا (١٩٨٣) بمجلة الدوحة. ثم أعيد طباعتها ضمن سلسلة الأعمال الكاملة لشوقى بالهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٢) كما أن لشوقى مسرحية نثرية كتبها فى سنوات نفيه فى أسبانيا هى «أميرة الأندلس» لا تدخل فى إطار هذا البحث.

ولم تكن عشرات السنين التى قضاها شوقى قبل صدور «مصرع كليوباترا» منفصلة عن المسرحية الشعرية، بل كانت رؤية شوقى التاريخية فى مرحلة التكوين والنمو والتعمق. وهى أمور وجدت تجسدها فيما كتبه شوقى نثراً. أقصد ما كتبه رواية أو

مسرحية، فى هذه الفترة الطويلة إلى جانب ما كتبه من شعر المناسبات السياسية والاجتماعية والثقافية، وهو ميراث طويل مثل خلفية فنية ساندت شعره، وقوت أدوات تشكيله للمسرحية الشعرية، فكانت العودة حميدة ومؤثرة، وتقدمت بالمسرح العربى خطوة كبيرة نحو الأمام، رغم كل ما هوجم به مسرح شوقى فيما بعد، على لسان، «محمد مندور» أو «طه حسين» أو «عباس العقاد» أو غيرهم.

لقد دار معظم إنتاج شوقى فى التاريخ فى الرواية أو المسرح أو الشعر. ولقد عاد شوقى لعصور تاريخية كثيرة ومتنوعة اغنت أعماله الشعرية والمسرحية والروائية. حتى أنه كان يكتب أكثر من نوع أدبى فى تاريخ عصر واحد، كما فعل مع العصر الفرعونى فى (قمبيز) و(كليوباترا) فى المسرح الشعرى. (ولادياس) و(ورقة الآس) و(دل وتيمان) فى الرواية التاريخية. إلى جانب القصائد التاريخية.

كما كتب عن تاريخ العرب قبل الإسلام مسرحيته (عنترة) ثم عن التاريخ الإسلامى أخذ مسرحيته (مجنون ليلى) ومن العصر العثمانى أخذ (على بك الكبير). وكان ذلك وراء التشابه بين موضوعات أعماله الشعرية والمسرحية والروائية بل بين التقاليد والأدوات الفنية والرؤية الجمالية.

وكذلك تشابهت الموضوعات التى عالجها شوقى فى فترة كتابة واحدة، فقد حدثنا سكرتيره الخاص أن شوقى كان يكتب فى أكثر من مسرحية فى وقت واحد، فعلى سبيل المثال كان يكتب فى (قمبيز وعلى بك الكبير والبخيلة والست هدى)[1] فى وقت واحد، وأكثر من ذلك أنه كتب معظم مسرحياته (الأخيرة) فى فترة مرضه، ففى حوالى عامين كتب (مجنون ليلى، قمبيز، على بك الكبير، البخيلة، الست هدى) فى الفترة ما بين : (٢٤ ديسمبر ١٩٣٠ و٢٠ أكتوبر ١٩٣٢) وهذه الكتابات المتلاحقة أورثت تكراراً فى (المعجم) والصور الشعرية والأساليب اللغوية والفنية.

ثم إن شوقى كان يغير فى نصوص مسرحياته بعد أن يشاهدها على المسرح وبطريقة فورية فى الفترة نفسها التى شهدت غزارة إنتاجه وكتاباته المسرحية الشعرية، فساعد ذلك على التشابه أيضا.

وسبب ثالث – ومهم – وراء ذلك هو رغبة شوقى فى أن يرسم صورة للبطل «المخلص» الذى يسعى لتحرير بنى وطنه، ويهزم فى نفسه الأثرة والأنانية، وهذا ما جعل

أبطاله وبطلاته من القواد، والحكام والفرسان فى المأساة بخاصة، مما يجعلنا نلاحظ تشابها بين كليوباترا ونتيتاس، وعنترة، وعلى بك الكبير، ثم نجد تشابها فى الملهاة بين الست هدى والبخيلة.

وأعتقد أن السبب الكامن وراء ذلك هو الفكرة المسيطرة على رؤية العالم لدى شوقى، وهو يعالج مسرحه فإننا نجد - دائما - انتصارا (للأرض/ الوطن) على (العدو وعلى الفرد) أو انتصارا لقيمة من قيم التضحية، والفداء، والبسالة، والتحرر، والمحافظة على القيم والمبادئ المتوارثة، وجاء ذلك فى سياق فنى، تاريخى، سياسى، يمجد كل ما يثبت الوطن فى النفوس ويحركه فى وجه العدو المحتل لأرض مصر آنذاك وهى واقعة تحت الاحتلال البريطانى.

ولذلك التقت عند شوقى طريقتان للتخلص من العدو هما : المحافظة على التراث، والحركة ناحية الأفضل فى الحضارات الأخرى، من أجل مصلحة البلاد والعباد، تحت وطأة المحتل، وتحت ضغط تزايد الطلب على الحرية والاستقلال أو الموت الزؤام.

وهنا لابد من أن نشير إلى أن مسرح شوقى الشعرى يؤخذ كله كوحدة واحدة،بسبب توحد الرؤية والأدوات، فى المأساة ثم فى الملهاة، بصرف النظر عن تاريخ النشر، لأنه لا يمثل الترتيب الحقيقى لظهور النص أو كتابته، وعلى من يدرس مسرح شوقى الشعرى دراسة تطورية حسب تاريخ النشر، أن يراجع ما نشره، وأن يأخذ فى اعتباره تداخل الموضوعات والشخصيات بل والمواد التاريخية الداخلة فى تركيب النص وصياغته، أى يؤخذ مسرحه وحدة متصلة نامية.

ولا ننسى الدور الهام الذى قامت به القصيدة التاريخية من وظائف سياسية واجتماعية هامة، خلال فترة توقف شوقى عن كتابة المسرحية الشعرية، خاصة قصائده القصصية، ورواياته التاريخية.

ومن ينظر لقصيدته الطويلة القاصة فى شكل الأرجوزة (رواية فاشودة) التى نشرها بالمؤيد (٨ نوفمبر ١٨٩٨)[٢]. أو قصيدته (صوت العظام أو عرابى أمام قتلى التل الكبير) المنشورة بجريدة اللواء (١٢ يناير ١٩٠٢)[٣]. أو قصيدته (احتفال الخزان أو سد أسوان) المنشورة بجريدة اللواء (١٨ ديسمبر ١٩٠٢)[٤]. يشعر أن شوقى لم يتخل عن روحه القصصية الشعرية أو الدرامية الشعرية التى كتب بها على بك الكبير من قبل،

بل استمرت حتى أخرج الثمرة الدانية (١٩٢٧) .

بل إن جذور مسرحياته وشخصياته تبدأ من الشوقيات . فأول حوار نجده فى قصيدته « زينب المتطوعة » (ص ٤٨)، كما نجد أن زينب المتطوعة لفداء الوطن (ص ٥٠) جذر مهم للمرأة المتطوعة فداء للوطن فيما بعد فى كليوباترا، ونتيتاس، وأميرة الأندلس، كما نجد ملامح منها فى عبلة، وفى شخصية إقبال زوج على بك الكبير حين غيابه خارج مصر، أو فداء لتقاليد الوطن (ليلى) .

ونجد فى قصيدته (أبو الهول) (ص ١٤٥) عدة أصوات : الشاعر، والفتى، والفتاة، ونجد الوصف القصصى كما نجد الخروج إلى بحر غير بحر القصيدة الأول، صورة مصغرة للقصيدة الدرامية، وهذه الملاحظات كلها وما سبقها تصب فى التكوين الدرامى والشعرى بعد عام ١٨٩٣) حتى (١٩٢٧) بطبيعة الحال .

ولقد حافظ شوقى من خلال مادة التاريخ التى احتوت معظم إنتاجه، أن يوظف التاريخ لخدمة الحاضر وقضاياه، وعرض وجه الماضى فى إشرافه، كما حاول أن يؤكد دور الريادة فى عصره، بل حاول أن يتسق مع هذا العصر بتوكيده على دور الشعر فى حفظ المجتمع . ونرى إشارة له فى كتابه (شيطان بنتاؤر) تحث على الوظيفة الأخلاقية للشعر والشاعر من البداية فقوله : إن الأستاذ « بنتاؤر » هو من كبار أساتذة الأمة وأهل الإرشاد فيها، وهذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء فى كل زمان ومكان أينما وجدوا، وكيفما ارتأوا، وكل تعرض لهم فيها تعرض للفضيلة »[٥] . ويقصد من وراء ذلك تحريك وتر قد جمد فى فؤاد الأمة، عن التأثر بالحال . . وإحياء عاطفة فى النفوس جفت لعدم تعهدها من بدء الأزل . .[٦] . وقد أحيا المنفى (١٩١٥ - ١٩٢٠) فى نفسه هذه الجذوة أكثر من قبل كما هو واضح فى مسرحه الشعرى .

مزدوجات مسرحية

يرتبط مسرح شوقى بعضه بالبعض الآخر، فى شكل مزدوجات، ترتبط فى كل مزدوجة مسرحيتان، من عصر واحد كالمزدوجة الفرعونية (كليوباترا، قمبيز) أو مشكلة واحدة مثل مزدوجة (مجنون ليلى وعنترة) ومزدوجة (الست هدى، البخيلة) وتقف مسرحية (على بك الكبير) لتمثل مزدوجة فى طبعتيها، فقد تغيرت الطبعتان وحدث

فى الثانية اختلافات متعددة ومتنوعة عن الأولى اختزلت خبرة شوقى الجديدة فى المسرح.

وفى كل مزدوجة نجد تضادا يكمل بعضه بعضا، ويخلق نتيجتين ومصيرين، ففى حين تنتحر كليوباترا، تعيش نتيتاس بطلة مسرحية قمبيز، وفى حين يحرم مجنون ليلى ويجن من محبوبته، يحصل عنترة على محبوبته، وفى حين تحرم الست هدى أزواجها من الميراث وتهبه للجمعيات الخيرية، تعطى البخيلة الفرصة لحفيدها ومحبوبته أن يصلا إلى المال المستتر ويستخدمانه فى الزواج.

وتقف « على بك الكبير » متفردة بهزيمة البطل، واكتشاف أخوة إقبال لمصطفى فتكافأ على ذلك باكتشاف من يحميها من غدر المنقلبين ضد زوجها.

وبذلك يراوح شوقى فى نهايات مسرحياته بين العقاب والثواب، وندرك أن العقاب جاء كحل عادل لمصير الشخصية مقاساً بما قدمته من أعمال لصالح القضية الدائمة فى مسرح (الأرض/ الوطن/ التقاليد) فيموت الأنانى (كليوباترا) والمفرط فى حقه (قيس وليلى) والمغتصب (على بك الكبير)، والكنود (هدى والبخيلة)، لذلك تلقى الشخصية مصيرها بالسلب أى بالحرمان من الحياة، وبذلك نجد أن الثواب كالعقاب من جنس العمل، حيث يبقى ويعيش المضحى فى سبيل وطنه (نتيتاس ابنة الملك المخلوع) و« إقبال » المحافظة على غيبة زوجها وتنصر « الفضيلة » ومكارم الأخلاق، وتحصل « عبلة » على حبيبها « عنترة » لأنها تمسكت به واوفت بالعهد، والخادمة حصلت على مال البخيلة لأنها لم تمد يدها لسرقته وهى تستطيع، وبذلك تكوّن مصائر الشخصيات قوة عادلة، تصنع نهاية مناسبة للمأساة أو للملهاة الشوقية فى شكل الثنائيات المسرحية المزدوجة التى تكمل بعضها البعض. وبذلك يجسد شوقى فى مسرحه رؤيته الأخلاقية التى تحدثنا عنها منذ قليل.

بذلك يكون الصراع فى مسرحه كله بين (الأرض X والفرد) أو بين (قيم الجماعة ورغبات الفرد) ولابد أن تنتصر (الأرض) وقيم الجماعة كما وضح فى مصير الشخصيات والنهايات المأساوية وغير المأساوية فى مسرحه. لأن انتصار الأرض يعنى رمزيا انتصار مصر على عدوها المحتل آنذاك.

وحينما نربط سير الأحداث التاريخية التى استقاها شوقى من التراث بما حدث

للشخصيات، وما تمثله فى حالتى الشقاء والسعادة، أو الفشل والنجاح، ندرك بسرعة مجازية « التمثيل » التى تستعير التاريخ (شخصية وحدثاً) لتناقش به (الواقع) . ولم يكن العود إلى « الماضى » هروباً من شوقى، بل تقنية وأداة لتعرية الواقع والدفاع عن الأرض ضد المحتل (الغريب) . لذلك نرى مسرحياته تعج بالأجناس الغربية : رومانية، يونانية، فارسية، تركية ، مملوكية، وكلها تاتى فى حالة « عدوان » أو استعمار واغتصاب، ودائما تنتهى بالموت أو الجنون أو الحرمان .

لهذا يمتلئ مسرح شوقى بحوادث الموت والقتل والانتحار والمبارزة، كما يغص بحوادث الملوك والأمراء والقواد، داخل حياة القصور التى عاش بين أصحابها كثيرا، وكثرة هذه الحوادث تدل على تأثره « بالمأساة » فى شكلها المفجع، سواء فى صورتها الشرقية، أو « اليونانية » (أو كما تأثر هو بمسرح النهضة الفرنسى، ومسرح عصر البلاط) . ونشير هنا إلى أن « سقطة البطل » المأساوى تمثلت فى مسرح شوقى فى التفريط فى حق الوطن والقيم (محور الثبات) فكان لابد أن يغير شوقى سقطة البطل التراجيدى اليونانى الذى يصارع الآلهة . أى ينقل من أشكال الصراع شكلاً يناسب مرحلته الإحيائية التى كانت لا تستطيع أن تقبل صراعا مع الآلهة . ولكنه أبدل « الآلهة » « بالقضاء والقدر » أو « بالحظ » وهى قوى تفعل فعل الآلهة اليونانية، أعنى تقوم بدور « المصادرة » على مصير الشخصيات، وهنا تعود كل « الفجائع » والحوادث إلى « القدر » الذى يملك المصير، فيعاقب المسيء ويثيب المصلح . ونظرا لسيطرة فكرة القضاء والقدر والحظ والنصيب كان لابد له أن يعرض للسحر وقراءة الكف والصلاة والدعاء، كوسائل لمواجهة « القدر » أو لمعرفته، ولذلك – أيضاً – نرى فى مسرحه شخصية العراف والكاهن والساحر فى المآسى . فى حين يعرض لشخصيات « عادية » من مدينة القاهرة فى الملهاة التى يبعدها عن قدرية المأساة . كاشفا عن تفاهة السعى وراء المال والثروة، فخرج عن المصادرات القدرية إلى التجربة الذاتية المعاشة فألغى دور القناع التاريخى والتمثيل الاستعارى(٧) . وترك الفرصة لنفسه أن تجول فى الواقع ولفكرة أن يتباشر معه .

التقنيــــة :

استخدام شوقى الشكل الحديث للمسرح الشعرى العربى . فقسم مسرحياته إلى فصول ومشاهد، وتنقل بنا فى الزمان (القديم، والوسيط، والحديث) وتنقل بنا فى

المكان (القصور، الصحراء، ساحات الحرب، الأحياء الشعبية، المقاهي، البيوت) ورسم لكل زمان ومكان طباعه، وأحواله، وما يناسبه (من ديكور وأدوات). لذلك حينما نعيد تركيب مسرح شوقي نراه يدور بين مكانين « قصر » و« خلاء »، ويوازي القصر بالمنزل والقاعة والخيمة والمكتبة والمعمل والمنزل وكلها أماكن « مغلقة ». ويوازي الخلاء بالبحر مرة والصحراء مرة أخرى وساحة القتال والشارع وكلها أماكن « مفتوحة »، وهنا يقف المكان في ثنائية تتوازى مع الثنائية العامة للرؤية الشوقية كما رأينا إحدى تجلياتها في الثنايات والمزدوجات، ولكن في حالة تسمح بتكميل الثانية للأولى.

ويوظف شوقي جو القصور، ويقيم دائما حفلات الرقص والغناء والشراب، كما حدث في قصور كليوباترا وقمبيز وعلى بك، وتحايل في — الصحراء — بإقامة ليالي السمر. وبذلك لا تخلو مسرحية عند شوقي من الغناء (الموسيقى) والشراب وما يستتبع ذلك من « الرقص » وإشاعة جو المرح، بالتعليقات المضحكة أو الاستعراضات الفكهة. وهذا كله واضح في كل مسرحياته، مما جعل « طه حسين » — في نقده — لمسرح شوقي يركز على هذه الخاصية الغنائية الموسيقية الراقصة إذ يقول عن شوقي إنه « يرى التمثيل »، ويرى الغناء فينفق بقية عمره في التمثيل والغناء، أما في الغناء فقد أجاد من غير شك، وأما في التمثيل فقد غنى وأطرب وأثر في القلوب »(٨). ولم يكن لطه حسين أن يقول هذا التعليق، إلا بسبب هذا التركيز الواضح من قبل شوقي على الغنائية والموسيقية، ولكن ينبغي أن نتلمس لشوقي المبررات الفنية إذ ترتبط هذه التقنيات بالمسرح العربي آنذاك، بل من قبله، كما بينا في البابين السابقين، لذلك فقد ركز طه حسين على نقطة الخلاف وترك ما يمكن أن نتفق عليه وهو عدم القيام على المسرح اليوناني أو الأوروبي الحديث مع تجربة كانت لاتزال في دور التكوين والإنضاج.

وقد سرت مقولة طه حسين هذه فيمن بعده من النقاد لدى « محمد مندور » و« على الراعي »، و« جلال الخياط »، وغيرهم فأهملوا خصوصية المسرحية الشعرية في لغتنا العربية عبر تاريخها، وأهملوا بالطبع خصوصية المسرحية الشعرية الشوقية، وقد كان طه حسين من القلائل الذين يؤمنون بأن مستقبل الثقافة في مصر لن يكون إلا امتداداً صالحاً راقيا ممتازاً لحاضرها المتواضع المتهالك الضعيف(٩). لكنه لم يسحب هذا الكلام على شوقي في حين نجد بعض النقاد يقفون بجانب شوقي في هذه الخصيصة فعند شوكت أن « الميزة الغنائية الموسيقية مسايرة للصنعة المسرحية، وتجارى بذلك ميول الجمهور،

وطبيعة الممثل، والمسرح المعاصر[١٠]. ولكننا لا نجاريه حتى آخر حديثه، لأن المسرح المعاصر له آنذاك غير المسرح المعاصر لنا الآن، كما أن هناك أنواعا كثيرة من المسرح، وحرى أن يقال : إن الغنائية أقرب التقنيات إلى المسرح الشعرى العربى[١١]. ونستطيع أن نتعرف على هذا الموقف عند معاصرى شوقى المنصفين، ففى مجلة «أبولو» نجده : وحد لغة المسرح الشعرى، واستفاد من الحس الغنائي للشعر العربى، فى حين كان رواد الدراما الشعرية أمثال : اسماعيل عاصم، ونجيب حداد، وخليل اليازجى، يخلطون بين النثر والشعر والغناء. لذلك يقف أحمد شوقى بمسرحه علماً ورائداً مجدداً بينهم[١٢]. وإذا كان «محمد مندور» يرى أن مسرحيات شوقى قابلة للتلحين كلها، فكان يجب أن تعالج كاوبرا «وعندئذ كان لابد أن يختفى ما لاحظه بعض النقاد أو معظمهم من أن هذه المقطوعات الغنائية قد جاءت أحياناً دخيلة على بناء المسرحية، معوقة لسير أحداثها، وتطورها نحو خاتمتها، غير مجدية فى سير الأحداث أو الكشف عن الحقائق النفسية للشخصيات[١٣]. فالحقيقة أن هذه المقطوعات الغنائية هى من تأثير القصيدة التى لم يستطع أن يتخلص منها شوقى، فظلت شغله ولازمته وهى إن عطلت سير الأحداث فى بعض المواقف لم تفعل ذلك فى بعضها، والفيصل هنا، عرض النص الأدبى على المنصة.

ورأى مندور مؤسس على ما رآه من جدة فى أوبريت «أحمد زكى أبو شادى» التى نشرها فى الوقت الذى أخرج فيه شوقى هذه المسرحيات الشعرية، والواقع أن النوعين مختلفان من حيث أدوات التشكيل والأداء والغرض.

فلم يخضع شوقى وهو يشكل مسرحه الشعرى لقالب مسرحى كلاسى أو كلاسى جديد، أو رومانسى، إنما مزج كل ما تعلمه فى شكل مسرحى خاص، فقد أخذ من التقليد شكل المأساة (وعدل فيه) وأخذ عن الرومانسيين إثارة العواطف والوجدان. ولكنه لم يأخذ عنهم تحليل النفس البشرية، وهكذا كان مسرح شوقى الشعرى خالصاً وأصيلا، اعتمد على الأصول التاريخية والفنية لفنوننا الشعرية والقصصية، واعتمد على ما رآه من المسرح الأوروبى الحديث والقديم، وخرج لنا من ذلك كله صادقا مع نفسه وفنه ومتلقيه.

ومن المنطلق نفسه يهاجمه أصحاب المدرسة الجديدة (الديوان ، الغربال) من خلال

مفهوم الوحدة العضوية ولكنهم إن أفلحوا فى نقد شعره، فقد هوموا حول مسرحه، فالعقاد مثلا يعتقد أنه «أيا كان اعتذار الشاعر فى تغيير الأوزان موقفا بعد موقف، فما نخال أحداً يعذره حين يغير الوزن فى البيتين الاثنين يلقى بهما الممثل والممثلان فى الحوار الواحد أو فى النفس الواحد...(١٤)». ونعتقد أن العقاد قد جانبه الصواب حين عالج الموقف الدرامى، كما يعالج النفس الشعرى، فإن التلوين الصوتى، واختلاف حالات المتحدثين، بل المتحدث الواحد من لحظة لاخرى يستتبع تغييراً فى نغم الحديث وإيقاعه، لذلك يختلف الوزن من متحدث لآخر ومن موقف لآخر، ومن حالة لاخرى ومع هذا، يظل شوقى بهذه الريادة، وبما صنع حوله من ضجة أدبية ونقدية مؤكدا الريادة والأصالة، فقد حافظ على طريقته التقليدية فى النظم داخل المسرح والشعر على السواء، بتقطيع البيت (الوزن الواحد) بين أكثر من متحدث، فسهل الطريق لمن اتى بعده الا يتقيد بالقافية (الشعر المرسل) وأن يختار البحور السهلة، فكان ان كتب «باكثير» شعره الحر المطلق، فى مسرحيته الأولى بعد وفاة شوقى بسنوات قليلة جداً تعد على اليد الواحدة كما سنرى فى النقلة الشعرية والدرامية القادمة لدى باكثير. وقد أتاحت اجتهادة شوقى الفرصة لكسر البيت وتجزيئه – وبالتالى إهمال القوافى القريبة والمتتابعة.

وبعد، لقد خلص لنا شوقى المسرح الشعرى من الخلط وميزه، وأعطى الفرصة لمن جاء بعده أن بينوا بناء صحيحا فقد افسح لهم طريق التجديد والتطوير، بعد أن قدم النماذج الجيدة المحافظة.

الهوامش

(١) أحمد عبد الوهاب أبو العز، اثنتا عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء، ، وما بعدها، المكتبة التجارية – القاهرة، نوفمبر، ١٩٣٢. ص ٢٠

(٢) محمد صبرى السربونى، الشوقيات المجهولة، جـ ١ ، دار المسيرة – بيروت، ١٩٧٩. من ص ١٣٠ إلى ص ١٣٦

(٣) السابق، جـ ١ ص ٢٦٢ إلى ص ٢٦٦.

(٤) السابق، جـ ص ٢٩٤ إلى ص ٢٩٩، وانظر الشوقيات، جـ ١ ، المكتبة التجارية الكبرى.

(٥) أحمد شوقى، شيطان بنتاؤر، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٠١. ص ٤٠

(٦) السابق ص ١٣.

(٧) راجع المصادر الشوقية الآتية، وكلها صادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمناسبة الذكرى الخمسين لشوقى ١٩٨٢ م.

– مصرع كليوباترا، قمبيز، على بك الكبير، مجنون ليلى، عنترة، الست هدى، البخيلة، وراجع أيضا الخلاصات التاريخية المدونة فى نهاية المآسى الخمس الأولى فى طبعة المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة، فقد حذفت من طبعة الهيئة المصرية للكتاب.

(٨) طه حسين، حافظ وشوقى، ، مطبعة الاعتماد، القاهرة الطبعة الأولى، مارس ١٩٣٣. ص ٢٢١

(٩) طه حسين، مستقبل الثقافة فى مصر، ، مطبعة المعارف القاهرة، ١٩٣٨م. ص ٦

(١٠) محمود حامد شوكت، المسرحية فى شعر شوقى، ، مطبعة المقتطف والمقطم، القاهرة، ١٩٤٧. ص ٢٥

(١١) انظر فى ذلك :

مدحت الجيار، وظيفة الصورة الشعرية فى مسرح شوقى الشعرى، دار المعارف، القاهرة الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

(١٢) راجع : مجلة أبولو صفحات، ٣٤٧، ٣٩٨، ٤٠٠، عدد نوفمبر ١٩٣٤.

(١٣) محمد مندور، مسرحيات شوقى، ، مكتبة نهضة مصر، ١٩٥٦. ص ٣٠

(١٤) عباس العقاد، قمبيز فى الميزان، ، مطبعة المجلة الجديدة، بدون تاريخ. ص ٧

الفصل الثانى

مسرح باكثير الشعرى

التاريخ وتجديد العروض وانطلاقة التحرر

باكثير يجدد

يمثل مسرح « على أحمد باكثير » الشعرى خطوة متقدمة فى تاريخ مسرحنا الشعرى الحديث. فقد أخرج مسرحه بعد شوقى بسنتين تقريباً. وأخرج لنا ثلاث محاولات جادة، ومتنوعة: هى « همام أو عاصمة الأحقاف » ونشرها أول مرة بالمقتطف مجلد (٨٥) أول أكتوبر (١٩٣٤) أى بعد وفاة شوقى بعامين فقط، وأخرج الثانية « اخناتون ونفرتيتى » بعدها بعدة سنوات، فمقدمة باكثير للمسرحية مؤرخة بـ (١٩٣٨) بينما تشير تواريخ النشر إلى عام (١٩٤٠) بالمقتطف مجلد (٩٧) نوفمبر (١٩٤٠) ومسرحيته الثالثة وهى « قصر الهودج » خرجت لنا عام (١٩٤٤) من مطبعة مصر[١].

وواضح أن « باكثير » كتب مسرحه الشعرى خلال (١٩٣٤ - ١٩٤٤) أى خلال ما يقرب من عشر سنوات ثم ركز عمله فيما بعد على الرواية والمسرحية النثرية. وتم له ذلك. أما مسرحياته الشعرية فقد تدرجت تدرجا فنيا تلقائياً، وكانت تطويراً للشعر والمسرح الشعرى العربى، فقد كتب مسرحيته الأولى على النمط التقليدى الشائع. أى بالشكل المتوحد الوزن والقافية وعالج من خلاله حياة مجتمعه الحضرمى، فى العصر الحديث، مركزاً على الدور الإصلاحى « للشاعر » والمثقف، ليقضى على تخلف الواقع الاجتماعى والفكرى، ولكن الموضوع الجيد لم يشفع له فقد كتب هذه المسرحية « دون أى إلمام بفن المسرحية، بله أصول التأليف المسرحى، فكانت النتيجة.... قصائد ومقطوعات من الشعر بين رقيق وجزل يجمعها موضوع واحد وينظمها إطار واحد، ولكن لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز لافتقادها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحركة ورسم شخصيات »[٢]. ولذلك لم تبدأ انطلاقة باكثير، إلا فى مصر وبعد التحاقه بقسم اللغة الإنجليزية، وتعرفه على الشعر الإنجليزى، التى مكنته من اكتشاف الشعر الحر، وساعدته تلقائيته على أن يستخدم، فى ترجمته، لمشهد من « روميو وجولييت » لشكسبير، الشعر المرسل الحر، وكان ذلك مدخله إلى التجديد فى

شكل الشعر العربى، وقدم من خلال اكتشافه مسرحيته الهامة «اخناتون ونفرتيتى»، ثم عاد إلى مسرحية «روميو وجولييت» وترجمها كاملة «بمزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر، فهو مرسل من القافية، وهو مطلق لانسيابه بين السطور، فالبيت هنا ليس وحده، وإنما الوحدة هى الجملة التامة المعنى، التى قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها وهو حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات فى البيت الواحد...»(٣).

وبهذه الانطلاقة العروضية الموسيقية، نقل باكثير المسرح الشعرى العربى خطوة بعد خطوة شوقى. وسهل لمن جاء بعده أن يكتب بهذه الصيغة من خلال الرؤية الاجتماعية الواقعية التى سادت الوطن العربى بعد الحرب العالمية الثانية. لذلك كانت فترة كتابة باكثير لهذا النوع الجديد بداية آفاق جديدة للشعر العربى المعاصر إذ قرب ما بين الشعر ولغة الحياة.

واخذ خطوة مختلفة بعد ذلك تمثلت فى كتابة مسرحية غنائية (أوبريت) وهى «قصر الهودج» وقد حرص فيها على أن يجعل «نظمها موسيقياً ما أمكن لتكون صالحة للتلحين وللغناء» فهو يقول: «ولم أتقيد فيها ببحر واحد، بل استعملت مختلف البحور حسبما يقتضى المقام.. ومتحاشياً اطراد البحر الواحد والقافية الواحدة ما أمكن.. كما حرصت على التنويع فى القوافى ليكون ذلك أبلغ فى التنغيم الموسيقى»(٤). حتى يتجنب أخطاء المسرحية الأولى. ويوظف الطاقات الموسيقية للغة واللحن والعروض العربى.

وبذلك يكون باكثير قد قدم ثلاث تجارب مختلفة نامية دفعت المسرح شوطا بعيدا فى التشكيل الدرامى الشعرى حيث ناسبت «مقتضيات الحوار الدرامى الناجح فقد توافرت فى هذا (النص) وصارت لها الأهمية الأولى، فى حين توارت خلفها نبرة الشعر فلا تكاد تبين، ومن ثم كان ما يجذبنا إلى متابعة الحوار هو — فى المحل الأول — حركته المعنوية، أو — إن شئت — الدرامية لا روعة الشعر ذاته، أو جهارة موسيقاه، وهذه هى الصورة النموذجية للمسرح حين يكتب شعراً»(٥).

ولقد استطاعت هذه الدفعة الشعرية والحرية التشكيلية الجديدة لشعرنا ولمسرحنا، أن تتلافى أخطاء المسرح الشعرى السابقة، أعنى أن «باكثير» قد أعطى نموذجا للشاعرية

التى يمكن أن نجدها روحا يسرى فى النص حتى إن كان فى ظاهره نثرياً، مما كان له أكبر الأثر على تطويع اللغة شعراً ونثراً لمقتضيات الحداثة والتعاصر أى وضوحها لدى المتلقى مع احتفاظها بالشاعرية التى تضمن لها الجودة الفنية.

ولا تنسى أن رؤية باكثير المرتبطة بقضايا الواقع العربى الاجتماعية والسياسية قد ساعدته على هذا التجاوز والانطلاق وربطت نصوصه بالواقع والمتلقى، أعنى أنه ساهم فى تطوير الواقع عن طريق تطوير المسرحية.

ثلاث مسرحيات

هُمَام

يعرض باكثير فى مسرحيته الأولى حالة مجتمعه فى ثلاثة فصول، خصص الأول منها لبيان جهود واقعه وسيطرة الأفكار التقليدية المتخلفة التى تتستر تحت ستار الدين أو وراثة الحكم والعلم.

فيبين ما عليه واقع بلاده «حضرموت» وهى بلاد «الأحقاف» التى جهلت العقل وجعلت المرأة جاهلة ونظم التعليم قائمة على الحفظ والاسترجاع مما ساعد على انتشار كثير من الأمراض الاجتماعية مثل حب المال وتفضيله على كل شيء(٢٩) والتواكل واحتقار العمل اليدوى (٤٠ - ٤١- ٤٢) ثم (٤٥- ٤٦) حيث أكمل بقية الأمراض فى الفصل الثانى، وتفشى الرشوة، كما أدى الجهل بالدين إلى تقبيل يد الشيخ وزيارة المقام وما يتم فيه من طقوس سخيفة.

وقد حدد (هُمام) بطل المسرحية الخلاص بيد أفكار «محمد عبده» و«جمال الدين الأفغانى» كما يتأتى الخلاص بتحرير المرأة وتقدم وسائل التربية. واستمر «همام» فى دعوته، تساعده (أخته) التى كانت تخطب فى النسا، كما كان هو يخرج إلى الرجال بخطبهم حتى وجد انصاراً له من الجنسين، وهنا تنشأ قصة حب بين هُمام وحُسْن وتتجمع الأسباب ضد هُمام من أهل بلاده الذين أضيروا من أفكاره الإصلاحية ومن أهل محبوبته، فما كان إلا الهجرة، حتى تتحسن الأحوال، وهنا يصطحب معه (عامراً) صديقه، ليكون سنده فى الرحلة.

ويعود «هُمام» من رحلته بعد سنتين، ويتم زواجه بحسن فى مشهد من الغناء

والفرح استخدم فيه باكثير خبرته بمراسم الزفاف فى بلاده، ولا تقف المسرحية عند هذه النهاية السعيدة (زواج البطل من حُسْن)، فقد خلق قصة حب لا يتم الزواج بين صديقه محمد وعلوية لان تقاليد الوراثة عند أهل محمد تمنع من الزواج بمن هم خارج آله، ثم إن الخُطّاب يبعدون عن خطبة علوية لأنها فقيرة، من جهة ثانية فيمرض محمد، وتمرض علوية، فى الوقت الذى يسافر فيه هُمام إلى «مكة» لقضاء مناسك الحج، تاركاً زوجة شبه مريضة وفى مكة يتسلم همام برقية فيها نبأ وفاة زوجه حُسْن، وصديقه محمد ومحبوبته علوية، فيقوم ليمثل أمام البيت الحرام ليدعو دعوة لبلاده فيها خلاصة رؤيته :

وانظر إلى (الأحقاف) بالرعـــاية	وأولهــــا بفضلــــك العنايــــة
بالعلــــم والأخـلاق والهدايــة	فجـل عنها الجهل والعمـــاية[٦].

والمسرحية - بعد ذلك - بطيئة الحركة، تقوم على الإخبار والوصف، أما حوارها فأشبه بمقطوعات شعرية طويلة، وقليلا ما ينقسم الحديث ويتوزع بين المتحدثين، ولكنه يتحايل على هذه السآمة بحيل غنائية. إذ يؤمر المغنى بالغناء (ص ٣٥) أو يترك القينات والجمهور فى حالة غناء طويلة فى المشهد الرابع من الفصل الثالث، وكلها حيل ضعيفة التأثير على كم «المونولوجات» المتعب والبارد الذى لا يأخذ من الشعر إلا عروضه ويترك حرارته وخياله.

إخناتون ونفرتيتى

أما تجربته الأساسية التى أطلقت مسرحنا العربى لآفاق جديدة فهى «إخناتون ونفرتيتى»[٧]. التى كتبها بالشعر الحر المطلق، ودعا فيها إلى التاريخ، كما دعا كل من كتبوا مسرحنا الشعرى، فالتاريخ منبع لا ينتهى من الأحداث والشخصيات التى تساعدهم على الصياغة والتشكيل. وعودة باكثير للتاريخ طبيعية إذن وتكشف العلاقة الوثيقة بين المسرح الشعرى والتاريخ وهى علاقة لم يستطع أن يستغنى عنها كاتب للمسرح الشعرى العربى حتى الآن وإن عالج بعضهم الموضوعات اليومية والمعاصرة فى مسرحيات أخرى.

وإخناتون ونفرتيتى، تعود إلى التاريخ الفرعونى، تستلهم منه ومن حياة إخناتون الموحد الأول للآلهة، وتنقسم هذه المسرحية إلى حركات أساسية: تبدأ بمقدمة نرى فيها كبير الكهنة يحذر من حوله من الأمير الطالع ابن الملكة «تى»، لأنه علم من صفاته

الذهنية والروحية ما يؤهله لنقد ديانة آمون ولتأسيس ديانة جديدة، تضيع هيبة الأمونيين، لذلك فكر رئيس الكهنة فى نزع سم « إخناتون » الذى شبهه « بالصل » ابن « الحية »، وما تنتهى المقدمة إلا ونحن أمام لحظة الصراع بين عصرين ومذهبين وسلطتين، ونلاحظ أن الحديث عن « الصل والحية » أثر من آثار التراث الدينى والشعرى تسرب إلى باكثير بقوة لا تملك إنكارها فقد شكل الثعبان مفتاحا للنصين: كليوباترا (شوقى) وإخناتون (باكثير) وهذا لون من التواصل الفنى لا شك يرتبط بالمسرحيات التى تدور فى القصور، وبخاصة فى عالم الكهنة والأسرار الدينية. لارتباط الكهنة بالطب والمعمل والكيمياء، وارتباط القصور بالمؤامرات والاغتيالات.

ثم يبدأ الفصل الأول والملكة « تى » تصبر ولدها وتدعوه إلى النسيان والاعتبار بالآخرة، لكن الابن يظهر فى لحظة حزن وتفجر بلورها فى قسوة قلب الرب « آتون » إله الشمس، وفى حوار الملكة والأمير نحس مدى الحزن المسيطر عليه بسبب وفاة زوجه الحبيبة.

ثم ينتقل المشهد عندما يقطع الحوار صوت أقدام الأب الفرعون الذى يتناقض فى حبه للنساء مع ابنه، ويكاد الأمير من الحزن أن يجن فتفكر الملكة فى حيلة ترد إليه صوابه، فقد خطبت له إحدى بنات الأمراء وافهمتها بأن تغيير اسمها إلى اسم حبيبته الأميرة الميتة، وسيلة لعلاجه كما أن التعديلات التى ستصيبها مجرد إقناع للأمير بها. ورضيت الفتاة واستدعت الملكة كاهن « آتون » ليجرى تمثيلية البعث أمام الأمير حتى يصدق، وتقوم الفتاه بدورها جيداً وينتهى الفصل الأول بهذا البعث واللقاء بين الأمير والحبيبة المزيفة.

ونلاحظ أن باكثير قد استفاد من طقس الشعب الفرعونى، فأقام الغناء احتفالا بعودة الروح، وسوف نراه يفعل ذلك فى "قصر الهودج" كما فعله من قبل فى "همام" وهى تقنية تتسق وروح عصره كما أشرنا فى البابين الأول والثانى من قبل.

والفصل الثانى المعنون "بالإيمان" يتناول إخناتون وقد بدأ رحلة الإيمان والانغماس فى السعادة الروحية التى تؤرق حياته وتسهده إلى جوار زوجه نفرتيتى الجميلة التى تحمل له جنينا، وقد صمم "إخناتون" أن يترك عاصمة "آمون" وكهنته ويتجه إلى الصحراء لبناء معبد وعاصمة جديدة للإلة "آتون" إله الشمس الذى سيملأ مصر نورا

وخيرا، وفى هذا الفصل يتحايل باكثير فيورد الغناء على لسان نفرتيتى وهى تنيم إخناتون المتعب السعيد. كما أنه أكثر من مشاهد الحب، والحديث عنه، وبذلك مهد للفصل الثالث الذى سيشهد رسالته.

ورسالته هى التوحيد والمساواة بين الناس، وهى مبادئ دفعته إلى مصادرة أملاك "آمون" واحتسابها رصيدا "لآتون"، كما أنه يتسع بصداقته وبرسالته إلى الدول المحيطة حتى أنشأ لرسالته اتباعا كثيرين، فى حين طغى كهنة "آمون"، ثم فكروا فى الذهاب إلى "إخناتون" فى عاصمته الجديدة ليردوه عن مواقفه التى تنبأوا بها من قبل وهو طفل صغير. وينتهى الفصل الثالث ببيان قوة إخناتون وسيطرته على من حوله بقوة حجته.

أما فصل "الاحتضار"، الرابع والأخير، ففيه يسيطر دين آتون وينتصر، ويصبح قرص "الشمس" و "السيف" صنوين فى هذا السياق. ونراه عند احتضاره يودع محبيه رغم الحمى الشديدة، ثم يرى خيالات الأموات، ويستسلم لآخر لحظاته وتفيض روحه بكلمات النهاية:

إخناتون – نادنى باسمى فى تيه الأبد

يعل من جوفى صوتى: لبيك.

وهى من مقولات إخناتون الموجودة حول ساقه فى متحفه ومكتوبة بالذهب.

وبهذه الفصول الأربعة يستعرض باكثير قدرة الشعر الحر المطلق على التشكيل الدرامى، وقد اختار بحرا شعريا سهلا وقريبا من لغة الكلام اليومى وهو البحر "المتدارك" وتفعيلاته (/٥//٥) (فَاعِلن) متكررة التى يمكن أن تتحول إلى (/٥/٥) (فَعْلن) وهى كثيرة الإتيان فى الشعر الحر وتشعرنا باقتراب لغة الشعر من لغة النثر والحياة، فهى تواليات من المتحرك والساكن تشى بالنمطية والعادية، لذلك لا يرفع هذا الإيقاع إلا رؤية عالية ومعالجة فنية قديرة.

ونلاحظ أن ثبات التفعيلة قد ساعد على المتابعة ولكنه أحدث شيئا من الرتابة فى التلقى، مما دفع باكثير فى المسرحية التالية "قصر الهودج" إلى أن ينوع فى البحور والتفعيلات، فى موضوع عاطفى يثير الوجد ويرفع من حرارة الحدث واللغة. فى حين كانت المعالجة فى إخناتون ونفرتيتى تقترب من الذهنية التى تغلب عليها بمشاهد الحب،

والثورة الذهنية والأغانى، ثم بلحظات الصدام المذهبى الحادة التى فرضها فى الفصل الرابع ولكنه فى النهاية قد راد طريقا وعبّده لمن جاء بعده.

أوبريت قصر الهودج :

أما فى قصر الهودج (٨)، فهو يعود إلى التاريخ الفاطمى، ويختار منه قصة حب ملتهبة بين سلمى وابن عمها مياح، ويختار طرفا ثانيا فى الصراع وهو الخليفة الفاطمى "الآمر بأحكام الله" . ويحدث الصراع بين الطرفين حينما يرسل الخليفة من يكلم "سلمى" (فى الفصل الاول) عن حب الخليفة لها، وحين ترفض شارحة حبها للبيد ولحياة أهلها، يصارحها رسول الخليفة بحبه هو، معرضا بالخليفة، ويتطور الموقف، حتى يتقدم الرسول لتقبيلها، فتصرخ من داخل الخباء، ويدخل ابن عمها وأبوها فتقص لهما ما جرى فيحاولان الاعتداء على الرجل ثم يكتشفان أن الرسول هو الخليفة نفسه. وهنا يتغير الموقف، ويخرج ابن مياح، فى حين يعود الأب إلى التأسف للخليفة ثم يدخل مع ابنته ليشاورها فى هذا الموقف الحرج. وهنا يأتى أخو ابن مياح ومعه رسالة تفيد بأنه رحل عن البلاد، ليترك سلمى للخليفة، وحينئذ يعلم الخليفة الموافقة. أما "سلمى" والتى تقع فى حزن شديد على الحبيب الغائب، فتستسلم للواقع.

وفى الفصل الثانى ، تنتقل سلمى إلى قصر السلطان، ويأتى ابن مياح لزيارتها ليلا، أما الخليفة فيقف ليراقب الموقف من وراء باب وابن مياح لايراه. ويعبر الحبيب عن حبه لسلمى ويفسر لها هروبه بأنه يعطيها فرصة السعادة والغنى حتى لايشقيها الخليفة، ويأتى الخليفة فجأة ويأمر بحبسه خمسة أشهر بعدها ينظر فى الأمر، وتبقى سلمى وحيدة تبكى عذابها كما فعلت فى الفصل الاول.

وفى ا لفصل الثالث يأتى والد «سلمى» بأمر الخليفة لينظر الأمر بعد خمسة أشهر لم يزر فيها الخليفة سلمى، وحينما يصل يعرف الحكاية منهما، وهى أن الخليفة قد طلق سلمى وقد أوفت عدتها، أما ابن مياح فيأتى من السجن بأمر الخليفة، وبعد عتاب مرير من عمه، يخبره الخليفة أنه أعطاه صداق سلمى عشرين ألف دينار، ويطلب من الشيخ عمار أن يزوجهما ويحدث العقد، بعده تنتقل سلمى إلى بلدها فى الصعيد، حيث تقام الأفراح، وتنتهى المسرحية عند هذا الحد بعد أن ذيلها المؤلف بخاتمة كلها أغانى وأناشيد بين سلمى والفتيات ثم بدعاء طويل للخليفة العادل.

وتقوم بنية هذا النص على فكرة فى القرآن الكريم وهى التى افتتح بها النص، اعنى حكاية داوود مع الرجل الذى أخذت منه زوجه، فأشار بالرمز «إن هذا أخى له تسع وتسعون نعجة ولى نعجة واحدة، فقال أكفلنيها . .» وواضح أن الخليفة يتوازى مع الأخ الظالم، ويتوازى ابن ميـاح مع الأخ المظلوم أما النعجة فهى سلمى، والنعاج التسع والتسعون هى جوارى الخليفة الذى طمع فى حسن سلمى وظلم ابن مياح.

ويتوازى الرمز والمرموز مع فكرة "مثالية" أخرى هى التضحية من أجل الحبيب مهما كان الثمن ليسعد بها وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة بعودة الحبيب إلى محبوبته (وإعادة سلمى للمظلوم) وفق ما انتهت إليه حكاية داوود مع الخصمين فى القرآن الكريم. وباكثير يعود إلى التاريخ المصرى المملوكى، وهو بذلك يسبق الكثيرين فى هذا الاتجاه، لكنه وقع فى أسر مجنون ليلى وعنترة، فإن العبارات التى تقولها سلمى عن الصحراء وعن حبها لها ولأهلها تماثل ما قلناه: ليلى وعبلة (عند أحمد شوقى)، ثم إن اختيار باكثير لعلاقة محبين ولدى عم، جعلته متأثرا بمشهد النار الشهير بين قيس وليلى والعم وإن تصرف وحور، فعلى الرغم من اكتشاف العم هذا الحب فى مشهد غرامى، يطرد بعده قيسا، نرى باكثير يجرى الاعتراف وطلب العفو من العم فى اللحظة المشابهة.

وتمتاز لغة هذه المسرحية بالسهولة، والتلقائية وعدم التصنع، ولكنها لاتعتمد الصورة الشعرية جوهرا لها، إلا لحظة الغناء التى ملأت "قصر الهودج" وفاضت على الخاتمة. فكانت أغنية طويلة ساعدها سهولة العبارة، داخل إيقاعها الحر المطلق الذى قربها - مثل سابقتها - من لغة الحياة وهذه إضافة تحسب لباكثير.

وصغر حجم المسرحية جعلها أقرب إلى التلحين الأوبرالى، والأداء الأوبرالى، أعنى الأداء اللحنى للعبارات، مع الإشارات المميزة، وساعد على ذلك كثرة المشاهد، والمقاطع المتطورة التى تصلح لهذا الغرض، ولكنها تحتاج لمقارنة مع إنتاج "أحمد زكى أبو شادى" من ناحية، رائد هذا الفن فى لغتنا، ومع بعض الأوبرات العربية التى لحنت تلحينا عربيا.

وهكذا يعطى لنا باكثير صورا متعددة لتشكيل النص المسرحى. إذ لم يجمد عند شكل بعينه. لكنه رقى مسرحه وتطور معه حتى يناسب فكره، ويناسب متلقيه، وليترك آثاره فيمن يجيئ بعده. أعنى من كتبوا المسرحية الشعرية بالشعر الحر المطلق وهم كثيرون، لأنهم كتبوا مسرحهم بهذا الشكل الحر بعدما استفادوا من باكثير - ومحمود

حسن إسماعيل – فى كتابة– القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة أو الشعر المطلق وهنا سوف نعرض لنمطين فى كتابة المسرح الشعرى:

الأول : يغلب الدرامية على الشعرية مشكلاً موقفا سياسيا واضحا ونأخذ مثالا له مسرح عبد الرحمن الشرقاوى.

والثانى: يغلب الشعرية على الدرامية لكنه يحتفظ بدرجة درامية عالية للنص، تتطور من مسرحية لأخرى، ونأخذ مثالا لهذا النمط مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى.

الهوامش:

(١) انظر معجم، يوسف أسعد داغر، أرقام ٢٥٦، ٣٥٨، ٣٦٠.

(٢) على احمد باكثير، فن المسرحية، دار المعرفة ط٢، ١٩٦٤، ص٧.

(٣) على باكثير، مقدمة ترجمة روميو وجوليت، مكتبة مصر ١٩٧٧، ص٢.

(٤) على باكثير، فن المسرحية، ص١٨.

(٥) عز الدين إسماعيل، مسرح باكثير الشعرى، مجلة المجلة عدد أبريل، ١٩٧٠، ص٨٣.

(٦) على باكثير، همام، منشورات مؤسسة الصبان، ١٩٦٥، ص١٢٦.

(٧) على باكثير، إخناتون ونفرتيتى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٧.

(٨) على باكثير، قصر الهودج، دار مصر للطباعة، ١٩٧٧م.

الفصل الثالث
مسرح الشرقاوى الشعرى
شعر التفعيلة والخطاب السياسى

المسرح والواقع :

خرج العالم العربى من الحرب العالمية الثانية، ليستقبل فترة خصبة من تاريخه، توالت فيها حركات التحرر، حتى حصل على استقلاله رويدا رويدا حتى أوائل الستينات، أما العالم الذى شهد الحرب فقد خرج أشد خوفا من الحرب، حتى المنتصرون انكشفوا أمام الشعوب، بعد أن وعدوا كثيرا قبل الحرب، وتشكلت فى أعقاب الحرب مؤسسات دولية وعربية همها توحيد الشعوب وحراسة استقلالها، وشكل العرب "جامعة الدول العربية" حتى إذا جاء عقد الخمسينات شهد العالم العربى هزة قوية فى بنيانه نتيجة لبعض الثورات التى حصلت الشعوب بمقتضاها على الحرية والاستقلال. ومنها الثورة المصرية.

ولم ينته هذا العقد حتى رأينا سقوط الأحلاف، وإقامة الوحدة بين مصر وسوريا، بعد أن خرجت مصر من حرب السويس ١٩٥٦، وهى أكثر قدرة على المقاومة ضد الاستعمار، وأصبح من أهداف مصر وسوريا مساندة الشعوب التى لم تزل تحت سيطرة المستعمر، وتشجيع حركات التحرر والمقاومة ضده، كما أصبح شعار "التثوير" على كل حركة تهدف للإصلاح والحرية. وأصبح "الالتزام" شعارا أدبيا يفيد التزام الكاتب بقضايا بلاده، والمساهمة فيها، ونتج عن ذلك أن توجه الكتاب نحو مشكلات بلادهم وقوميتهم من ناحية، ونحو القطاعات العريضة من الشعب من ناحية أخرى واستلزم هذا التوجه التعبير بلغة هذه القطاعات العريضة، مما أدى إلى محاولات تقريب الفصحى من لغة الحياة اليومية، حتى يتواصل الأدب – والفكر بوجه عام – مع المتلقى. وهى محاولات تأسست على محاولات سابقة أشرنا إليها.

والمسرح العربى، الذى ثبت بعد "باكثير" بشكل عام، وقف عند الشكل المسرحى الذى يستخدم الشعر المرسل، كما نلاحظ ذلك فى إنتاج على محمود طه "أغنية الرياح الأربع" و "أرواح وأشباح" إلى جانب الشكل الذى صنعه "باكثير" وهو الشكل "الحر"

بينما "كانت الدراما المصرية، فى الأربعينات، والنصف الأول من الخمسينات تقليدية فى موضوعاتها وشكلها".

وكان "عبد الرحمن الشرقاوى" خلال هذه الفترة يكتب الشعر فى موضوعات سياسية، طوعت لغته، وشكلت رؤيته للذات وللمجتمع، وديوانه "من أب مصرى"(١) شاهد على تلك الفترة وعلى هذا التكوين السياسى الذى أصبح له أداته الشعرية المناسبة، وقصائده فى مناصرة ثورات الوطن العربى، ونداءاته للسلام، ومناصرته لقضايا المجاهدين والمناضلين واضحة فى هذا الديوان، إذ تبدأ القصائد رحلة المناصرة عام(١٩٤٥) بقصيدته "صدى ثورة الشام" وهى رد على قصيدة ثورة الشام التى كتبها الشاعر الثورى عبد المعين الملوحى، عندما اندلعت المظاهرات فى مصر تأييدا لثورة سوريا الكبرى عام (١٩٤٥) ضد الانتداب الفرنسى، بل نرى فى القصيدة نفسها إشارة وتأييداً لثورة قامت فى هذه الأثناء فى المغرب العربى وتتوالى قصائد الديوان فنرى توقيعاته من سجن مصر، (١٩٤٥) فى قصيدته "وراء الأسوار"، وكذلك قصيدته الهامة "رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى" التى كتبها فى باريس (١٩٥١) للتنديد ببطش الأمريكان السياسى والعسكرى، ونرى خاتمة هذه القصائد المناصرة فى مناصرة المناضلة الجزائرية "جميلة بو حريد".

ولغة الديوان، واضحة الدلالة لا غموض فيها، وتستخدم الصور الشعرية لمساندة وشرح الفكرة أو التأكيد على الدلالة لتضخيمها أو التهوين من شأنها، لكنه فى النهاية، خطاب شعرى مباشر، متحرر من قيود الشعر التقليدى، يميل إلى الخطاب المباشر للمتلقى، ويبعد عن الموضوعات التقليدية، ليتجه إلى موضوعات سياسية لاتهم الشاعر – وحده – بل تهم الوطن كله. وقصيدته (لزوجته) التى ندد فيها بالعدوان (١٩٥٦) وأشار فيها إلى ضرورة الصمود، والمقاومة حتى يزول الظلام، تكتمل بقصيدته المرسلة إلى جميلة (١٩٥٨)، "فلتعيشى ياجميلة" (٢)، والتى كانت البداية الدرامية، والمدخل المباشر لمسرحيته الشعرية الأولى، "مأساة جميلة" (٣) التى صدرت عام (١٩٦١م) بالقاهرة، ففيها نفس الخطاب السياسى، ونفس التوجه نحو مناصرة حركة المقاومة والتحرر الشعبية الجزائرية، وبيان دور المرأة التى تشارك فى المعركة مباشرة وتساهم فى تحرير بلادها كالرجل تماما، وفيها الأسلوب الخطابى، والخطاب السياسى المباشر عن طريق تقريب لغته وأسلوبه من لغة الحياة اليومية، لتناسب الموضوع المعالج، وهو كذلك يهرب

من سطوة "التاريخ" على المسرح الشعرى العربى، كما وضح لنا فى المعالجات السابقة، ويتجه للتاريخ المعاصر وهو توجه يتناسب مع رؤية الشرقاوى فى هذه الفترة، ويتناسب مع التوجه القومى العام، ونحو العصر الآنى، والالتحام بقضاياه.

وتأتى فترة الستينات، وتحدث التغييرات الاجتماعية، ويتوجه المصريون إلى البناء، وفى هذا المناخ، يخرج مسرحيته الثانية "الفتى مهران"(٤) (١٩٦٦) التى حمل فيها لمهران قائد الفتيان رسالة اجتماعية تتفاعل بالمستقبل يقول فيها على لسانه لأصحابه:

– اذهبوا فالزمان الحلو آت .. أنا ذا أبصره عبر الأفق

والغد الوردى يختال على مسرى الشفق

اذهبوا وأنا باق هنا (ص٢٣٨).

وبعد حوالى عام تقع نكسة يونيو (١٩٦٧) التى تطلبت مخرجا، واجتهادا فكريا جديدا، وظهرت على سطح الواقع حقيقة مايعانيه العالم العربى، والدور الخطير الذى يمارسه العدو، وأصبحت مشكلة مصر وسوريا وفلسطين قضية مصيرية واحدة، فالعدو واحد، والضحايا كثيرون. وكان لابد من أن يعكس الأدب ولغته وتقنياته هذا الواقع. وهنا انقسم المبدعون إلى توجهات متعددة، فمنهم من رأى معالجة الواقع من خلال التراث لتثبت جذورنا العربية فى مواجهة حضارة معادية ثم محاولة استخدام هذا التراث فى نقد الواقع وتأصيله ومن الكتاب من توجه إلى معالجة الواقع عريانا ومباشرا بخطاب سياسى واضح، ومنهم من كتب بالأسلوبين مثل عبد الرحمن الشرقاوى، فقد كتب "وطنى عكا" (٥) عام (١٩٧٠) مباشرة، على غرار "مأساة جميلة" و "الفتى مهران" ووقف إلى جانب حركات التحرر الشعبى فمجد رجال المقاومة الفلسطينية والعربية وعاش معهم داخل المسرحية وناقش معهم مشكلة اللاجئين القديمة، وعلاقتها بالهزيمة الجديدة، وجعل زمانها ما بين صيف (١٩٦٧–١٩٦٨) وجعل المكان غزة وفلسطين المحتلة، لذا تواجه داخل النص مع الإسرائيليين المحتلين وأشرك معهم مفكرا وصحفية من غرب أوروبا (نصير الإسرائيليين)، وأشرك شخصية مصرية من عرب سيناء (الرابط الاستراتيجى بين الأرضين المصرية والفلسطينية).

وإذ ينهى المسرحية نهاية آملة، مشيرا فيها إلى أدوات التصدى، وعلى لسان الكهل لابنته اللاجئة يقول:

- حازم:

- ليلى ابنتى مـــاذا دهــاك؟ قفى هناك ووزعى هذا السلاح الليل يتبعه الصباح .../...

وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد

بنضارة الزمن السعيد.

عكا! لقد ... عاد الطريد مقيدا .. وغدا يعود بلا قيود

(ص ١٩٠/١٩١)

وفى بداية السبعينات، يصدر عمله الكبير "ثأر الله" (٦) فى جزئين "الحسين ثائرا" ١٩٧١ و "الحسين شهيدا" ١٩٧٢، (ولكنها مكتوبة قبل عام ١٩٧٠، فتاريخ النشر هنا غير تاريخ الكتابة، وتفيد هذه التفرقة عند ربط العمل، ورؤية صاحبه بالظروف الاجتماعية السياسية) ذلك أن الجزء الثانى مؤرخ بفبراير (١٩٦٩) أى بعد نكسة يونيو بفترة وجيزة، ولكنه أخرج "وطنى عكا" ليكمل الحلقة الأولى (المحور الأول) من كتاباته، أعنى يكمل دائرة "المناصرة" والمباشرة فى مساندة حركات التحرر كما بينا بحيث يبدأ المحور الثانى من إنتاجه من ثنائية "ثأر الله" وما يعقبها بعد سنوات طويلة، أعنى مسرحيته "صلاح الدين: النسر الأحمر" (٧) وهى ثنائية أيضا فى عملين الأول (النسر والغربان) والثانى (النسر وقلب الأسد) عام (١٩٧٦).

وعملاه الكبيران "ثأر الله" و "صلاح الدين" عودة من الشرقاوى إلى العمل المعتاد للمسرحى الشاعر، وهو استلهام التاريخ وإعادة إنتاجه بما يتفق ومتطلبات الواقع الاجتماعى والسياسى. وهذا التغير مبرر ومسبب باختلاف الأزمة التى يعالجها النص عن الأزمة التى عالجها فى مسرحيات مناصرة النضال الشعبى، فهو يعالج فى "ثأر الله" الثبات على المبدأ حتى الموت شهيدا ضد أعداء الحرية ومغتصبى السلطة، وفى "صلاح الدين" يعرض أزمة الحاكم الواقع بين حد العدل وحد الرحمة، بين حافتى المثال والواقع أو صراع السياسية والمثال الذهنى، وكلتا الثنائيتين توضح ضراوة الواقع تجاه المثل العليا.

فالبطل فى كلتا الثنائيتين شعبى، **الأول** يجمع الناس للحصول على تأييدهم لمجابهة تسلط يزيد بن معاوية الذى تحولت به الخلافة إلى مملكة وراثية، **والثانى**: بجمع الناس

لحرب العدو الأجنبى المتذرع بالدين الصليبى. وفى حين يستمد "الحسين" شعبيته من نسبه، يستمد البطل الشعبى الثانى "صلاح الدين" قوته من بطولاته ومعاركه ضد عدو أجنبى وينتصر عليه بالوحدة العربية. وإذا كان الأول شهيد الثأر، فالثانى شهيد الواقع والحلم، وهى المقارنة التى عبر عنها الشرقاوى بمقولته فى نهاية الجزء الثانى من ثنائية صلاح الدين:

– وبذاك نصنع من دم الشهداء فى ظلمات هذا الليل بارقة الصباح. ص٢٦١.

ولعبد الرحمن الشرقاوى، مسرحيات أخرى. ذات فصل واحد هى:

– تمثال الحرية، دار التعاون (١٩٦٧) (لنداو رقم ٢٢٠)

– القمة والحضيض، الدار القومية للطباعة والنشر (١٩٦٦) (لنداو رقم ٤٦٩) وقد أشار منسى يوسف إلى مسرحيتين أخريين وهما:

(الأسير) – (سانت كاترين) [٨]، لم تطبعا حتى الآن.

وللشرقاوى إنتاج قصصى وروائى ضخم كتب قبل مسرحه بسنين، خاصة منذ بداية الخمسينيات إلى وفاته (١٩٨٧)، وكان لهذا الإنتاج المكتوب قبل مسرحه تأثير كبير على شكل المسرحية، وعلى لغة الحوار الحى، فقد ساندت الرؤية الواقعية فى الرواية، الخطاب السياسى الواضح فى مسرحه، وإنه إن كان مخالفا لمن سبقوه من الروائيين فى جعل القرية (تحاول أن تكون ذاتها، وأن تتحرك حركتها الخاصة والمستقلة" [٩] فى الرواية فقد جعل حياة كل مسرحية مستقلة بعالمها، بإيراد التفاصيل، والوصف الدقيق إلى الدرجة التى تجعلنا قادرين على حذف بعض المقاطع أو بعض المشاهد دون أن يتأثر جوهر الصراع أو الحدث العام فى النص. وهذه الصفة (السردية، النثرية) واضحة فى مسرحه الشعرى كله. ومع ذلك تمايزت رؤية الشرقاوى فى مسرحه الشعرى بخطابه السياسى المباشر عن غيره ممن سبقوه، أو ممن عاصروه مثل "نجيب سرور" أو "صلاح عبد الصبور".

نجح الشرقاوى فى الاستفادة بمنجزات السابقين (باكثير) وامتلك قدرة توظيفه وظيفة سياسية جديدة ولهذا غلب ما هو درامى (الحدث – الشخصية – الصراع – الحوار) على ما هو شعرى (لغوى – مجازى) فكان متسقا مع موقفه العام وصادقا مع استراتيجية القول التى ارتضاها لنفسه خلال حوالى خمسة وأربعين عاما من الكتابة والحركة والإبداع.

الهوامش:

(١) عبد الرحمن الشرقاوى، من أب مصرى وقصائد أخري، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦.

(٢) السابق ص ١١٢ إلى ص ١١٩.

(٣) الشرقاوى، مأساة جميلة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.

(٤) الشرقاوى، الفتى مهران، الدار العربية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

(٥) الشرقاوى، وطنى عكا، دار الشروق، القاهرة، ١٩٧٠.

(٦) الشرقاوى، ثأر الله:

- الحسين ثائرا، روايات الهلال، نوفمبر ١٩٧١.
- الحسين شهيدا، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، بدون.

(٧) الشرقاوى، صلاح الدين، النسر الأحمر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦.

(٨) منسى يوسف، عبد الرحمن الشرقاوى، مجلة المسرح، عدد ١٩.

(٩) عبد المحسن طه بدر، الروائى والأرض، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.ص ١١٨

الفصل الرابع
مسرح عبد الصبور الشعرى
ريادة جديدة من القصيدة إلى المأساة

أولا – بين القصيد الدرامى والمسرحية الشعرية.

ثانيا – شنق زهران، نموذج سابق للحلاج.

ثالثا – لغة الدراما فى "مسافر ليل".

رابعا – جماليات المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور.

أولا - صلاح عبد الصبور:
بين القصيد الدرامى والمسرحية الشعرية.

(١) مدخل

تميز مسرح صلاح عبد الصبور (١٩٢٨م - ١٩٨١م) [١] فى تاريخ مسرحنا العربى الحديث، وفى تاريخ مسرحنا الشعرى بخاصة، فقد كان ثمرة المعاناة الأولى التى عاناها شوقى وجيله، ونتيجة للمعاناة التالية على يد على أحمد باكثير، وعبد الرحمن الشرقاوى وغيرهما.

تلك المعاناة التى أنتجت هذه الثمرة (المسرح الشعرى) الذى نقل المسرحية الشعرية نقلة جمالية، تغلبت فى المقام الأول على التزاوج بين الدراما والشعر، وتغلبت من ناحية أخرى على الصراع الموسيقى بين العروضيين، والتفعيليين، فكان مسرحا متقدما بالنسبة لمن سبقه أو عاصره، وكانت تطورا طبيعيا، لنمو الدراما داخل قصيدته الغنائية الخاصة.

لذلك لم يأت مسرحه من فراغ تاريخى، أو فنى، إنما تم بوعى وتوجيه من رؤيته الجمالية الخاصة التى تفتحت على المسرح العالمى، ونهلت منه ، وتأثرت به، فى صيغة عربية، قدم من خلالها، المسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرحية متعددة النهايات، فى الوقت الذي أنتج فيه المسرحية المشكلة وفق المفهوم الأرسطى، والمسرحية التى تستمد مادتها من الواقع المعاصر أو من التاريخ على السواء.

وكان وراء هذا الإنجاز الضخم رصيد هائل من الفهم والاتصال بالأنواع الأدبية المختلفة، وأنواع الكتابات المتعددة التى صقلت تلك الموهبة المتميزة. فقد كتب القصة القصيرة (١٩٥٢م-١٩٥٨م) والتمثيلية الإذاعية (١٩٦٠م)، وترجم عشرات النصوص بين المسرحية والقصة، وكتب مئات المقالات حول الشعر، والدراما، والمسرح، والشخصيات الأدبية والتاريخية. .الخ. وقد صبت هذه الخبرات جميعا فى تجربته الدرامية القصيدية وفى تجربته الأولى (فى المسرح الشعرى) (مأساة الحلاج) (١٩٦٤) حتى آخر تجربة له (١٩٧٣م) وهى بعد أن يموت الملك، الأمر الذى جعل مسرح عبد الصبور مرحلة بذاتها، فى تاريخنا الأدبى المعاصر.

(٢) - من القصيدة إلى مأساة الحلاج

توجه صلاح عبد الصبور بشعره - منذ البداية إلى الناس، وكان ذلك تطورا فى توجهات القصيدة العربية المعاصرة، حيث وضع الآخر فى القصيدة ويتوجه الشاعر إلى الناس، وهو تغيير مهم ساهم فى نقل القصيدة من مناجاة الذات إلى مفاجأة الآخر والتحاور معه.

فمنذ نشر قصيدته الأولى بمجلة الثقافة (٥/١/١٩٥٣م) حتى كتب مأساة الحلاج، وهو يخاطب الناس والبلاد فى ديوانه "الناس فى بلادى" (١٩٥٣ - ١٩٥٧) ثم أردف ذلك بالحديث المباشر لهم فى ديوانه الثانى "أقول لكم" (٥٧ - ١٩٦١م) حتى وقف يتذكر ويكتب المذكرات الشعرية فى ديوانه الثالث "أحلام الفارس القديم" (١٩٦٢م إلى ١٩٦٤م) وفى هذا الديوان قدم لنا قصيدة المذكرات، نواة مسرحه الشعرى.

وكانت الفترة (١٩٥٣م - ١٩٦٤م) فترة حاسمة فى تاريخ مصر المعاصرة، فقد شهدت مصر - خلالها - الحروب، والصدامات السياسية، ثم بدأت تحولا فى نظام الحكم، وفى توزيع الثروة، فيما سمى بفترة التحول الاشتراكى، التى بدأت بقوانين يوليو (١٩٦١م). وكانت الفترة نفسها، فترة صراع بين الأجيال الشعرية، فقد شهدت صراعا مريرا بين المحافظين على شكل عروض القصيدة، وبين أصحاب الشعر الحر أو شعر التفعيلة، لذلك كانت فترة من أخصب فترات الانتقال الادبية، أسهمت فى تطوير القصيدة، ضد تيار الثبات، الذى كان مطورا وثائرا على القصيدة التقليدية والإحيائية من قبل، وتحول إلى تيار قديم، يحاول تثبيت النص عند زمن اجتهاده القديم.

وساهم هذا الوضع فى جرأة الشعراء على تشكيل النص الشعرى. وكان من مساهمات صلاح عبد الصبور ما كتبه على وجه التحديد فى (فبراير ١٩٦١م) قصيدته "الظل والصليب" التى انتهى فيها إلى رؤية متشائمة لزمن الحق الضائع (انظر الديوان (ص٥٤) [٢] وما كتبه فى الآداب البيروتية أيضا "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" (مايو ١٩٦٢م) الديوان جـ١، ص ٢٥٣ - ٢٥٦) ثم "مذكرات الصوفى بشر بن الحافى" (يوليو ١٩٦٢م) (الديوان جـ١ ص ٢٦١-٢٦٩).

وقد أعطى القصيدة الأولى طول النفس للقصيدة، فى حين أعطت قصيدتا المذكرات تقنيات حولت القصيدة الغنائية إلى قصيدة درامية، فقد اعتمدنا على شكل "القص" و

"السرد" وظهرت شخصية "راوية"، تروى عن نفسها بلسانها، أو يروى الشاعر نيابة عنها أو برصد المشهد كما هو حينما تكثر وتتداخل الأصوات والشخصيات داخل النص كما فى "عجيب بن الخصيب" و "بشر الحافى"، ونضيف إلي ذلك النهاية المأساوية أو المحزنة، بسقوط الملك ميتا فى الأولى، ورحيل الشيخ بعد أن حفر الحصباء ونام وتغطى بالآلام فى الثانية، الأمر الذى جعل شكل "القص" و "تعدد الأصوات" مقدمة أساسية فى نقلة القصيدة عند عبد الصبور، إلى أبواب "مأساة الحلاج".

يضاف إلى ذلك ما زخرت به مذكرات "بشر بن الحافى" من مصطلحات صوفية وحوار بين الشخصيات مما يجعلنا نقول إن قصيدة المذكرات عند عبد الصبور مشروع دراما شعرية، وليس الأمر ببعيد. فهناك الجسر الموصل بين هذه القصيدة ومأساة الحلاج، وبين مذكرات عجيب بن الخصيب و "بعد أن يموت الملك" آخر مسرحياته. وهو جسر القصيدة الدرامى.

ولقد امتلأت قصائد هذه الفترة بالحديث عن "الكلمة" وقدسيتها ومدى قدرتها على الإحياء أو القتل. وقد خصص الشاعر قصيدة كاملة بعنوان "الألفاظ" (الآداب نوفمبر ١٩٥٧م)، و (الديوان جـ١ ص١٢٠-١٢٢) أجمل فيها وفصل موقفه من الكلمة:

– لفظ حالم...
لفظ مصمت...
لفظ قاتل
ذو ألف لسان تنفث سما
أو لفظ يردينى .. لاقطرة دم
والسكين الألفاظ تشق اللحم...

(الديوان جـ١ ص١٢٠-١٢١)

ونراه في قصيدة "الكلمات":

– حديثى محض ألفاظ، ولا أملك إلاها.
وللألفاظ سلطان على الإنسان
ألم يرووا لكم فى السفر أن البدء يوما كان

– جل جلالها – الكلمة.
ألم يرووا لكم فى السفر أن الحق قوال
ولكنى أقول لكم بأن الحق فعّال
أقول لكم:
بأن الفعل والقول جناحان عليان.

(الديوان جـ١ص ١٧٣ / ١٧٤)

وتتخلق من هذه البداية أهمية "الكلمة" و "قدسيتها"، و "توحدها مع الفعل" على لسان الحق فلا غنى عنهما، متجادلين، يشد أحدهما أزر الآخر، وهو ما سنجده على لسان "الحلاج والشبلى" فى "مأساة الحلاج"، ثم لسان شخصيات أخرى فيما تلاها من مسرحيات، وقد شكلت هذه الثنائية محور الصراع الرئيسى في مسرح عبد الصبور.

ومن ثم كانت الكلمة هى "الحكمة" على لسان الشعراء، و "سيفهم" حين يقاتلون ضد الظلم.

وبذلك ساهم أكثر من رافد فى تشكيل اتجاه عبد الصبور إلي المسرح الشعري، عن طريق ما اتخذه من تجريب درامى وشعرى فى القصيدة حتى أننا نستطيع أن نقول: "إن عبد الصبور يدعو إلى تقاليد مسرحية شعرية جديدة، لاتقتصر على المسرحية، وإنما تمتد إلى القصيدة الغنائية، فمسرحياته شعر إن توخينا الشعر، ودراما إذا تطلعنا إلى قراءة مسرحية، وقصة وحوار إذا شغلنا بالحدث وتفرعاته، وحين تتحد هذه العناصر جميعا لدى المبدع والمتلقى تبدأ نهضتنا الشعرية المسرحية.."(٣). وهذا ما حدث مع مسرح عبد الصبور.

بدأ صلاح عبد الصبور – رغم جراته، وتجريبه – بالشكل التقليدى للمسرح، وترك ما يعلمه من الأشكال الجديدة، كالعبثية، والبريختية، كما يقول عن نفسه "آثرت أكثر الأشكال تقليدية، وهو فى الوقت نفسه أكثرها خلودا، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية"(٤) ولايبعد "عبد الصبور" فى هذا الاختيار عن موقف "ستاينر" الذى يجعل كل التجريبات الحديثة، بل والأشكال الشرقية القديمة امتدادا للشكل اليونانى بسبب أن "التراجيديا تملك جزءا –أصبح كبيرا جدا– من إمكانات توصيلنا البشرى"(٥)، ومن

هنا حاول "عبد الصبور" توظيف شكل التراجيديا اليونانية. لأنه النموذج المحاكى عند رواد المسرح الغربى منذ عصر النهضة. ولم يكن اختياره غريبا فقد توغلت "المأساة" فى رؤيته للعالم، الأمر الذى جعل التشكيل الجمالى للدراما، نموا طبيعيا- كما أشرنا فى البداية – وجعل "مأساة الحلاج" مرآة انعكست فيها هذه الروافد مجتمعة.

وقد تجلت هذه التأثيرات "القصيدية" فيما نراه من استخدام "الكلمة كجوهر للصراع" فى مواجهة طرف آخر يتغير بتغير السياق، فمرة يكون السيف وأخرى تكون: القوة، أو الفعل، أو الموت نفسه، وحينما أراد أن يجمع الطرفين في معادلة واحدة سماهما: السيف المبصر (٥٤٦) وهى الصورة التى ستكرر في إنتاج السبعينات خاصة فى "ليلى والمجنون" حين ينتظر "نبيا يحمل سيفا" حتى تتم الكلمة بقتل الشر كما فى "الاميرة تنتظر" أى أن يقتل "القرندل" "السمندل". ولذلك يقف مسرح عبد الصبور دائماً فى حالة انتظار "المخلص"، وفى حالة اختيار بين (القول والفعل)، ولأنه مع الفعل فهو يدين القول الضعيف. لذلك قتل عامل التذاكر راكب القطار" ولذلك تواصلت الكلمة "الشاعر: الحلم: النبوءة" مع "إنجاب الطفل" وزواج الملكة من الشاعر بعد أن مات الملك العقيم تجسيدا لقوة الفعل، وتحول الكلمة إلى عمل حقيقى وعطاء.

لذلك يعرض "عبد الصبور" "الكلمة/ الفعل" أو (السيف/ المبصر) أو (الحكمة/الفاعلة) حلا للصراع الدرامى فى مسرحه كله، حتى تتحقق (النبوءة) على يد من يستطيع أن ينطق بقوة، ويخلص الشخصيات "الرامزة" من الظلم والضعف والذات والتفكك والعجز، وهى "ثيمات" تواترت بهذا الترتيب – تاريخيا – فى مسرح عبد الصبور. وهى أيضا الثيمة المتكررة خلال قصائده السابقة على المسرح واللاحقة له، وقد وحدت بينها رؤية الشاعر المتماسكة تجاه الواقع الاجتماعى وتجاه الذات.

وتجلت التأثيرات القصيدية مرة أخرى فى قلة الشخصيات المتحاورة سواء داخل "المشهد الواحد" كما فى مأساة الحلاج حيث نرى المشهد الأول بين مجموعة متكررة، يمكن أن نضع مكانها أى أنواع أو أنماط من الشخصية، لأن تحددها فى "تاجر وواعظ وفلاح" لم يفصلها عن حديث المجموعة، لذلك نرى النفس مستمرا وبوزن شعرى واحد داخل عدة حوارات، حتى أننا نستطيع أن نتخيل عدة حوارات تحت اسم متحاور واحد، دون خوف من الاضطراب، والمشهد الثانى بين "الحلاج والشبلى" ثم "إبراهيم" – كذلك

الأمر فى المشهد الثالث الذى يزيد فيه شخصيتى الشرطى والصوفى حتى تتم "الكلمة".
أما فى الجزء الثانى "الموت" وهو جزاء الكلمة العادلة يتخلص فيه عبد الصبور من الحوار فى مشهد السجن الطويل، حتى نأتى إلى المشهد الثانى وختام المسرحية، فنجد القضاة فى حالة حوار مع بعضهم البعض حتى يتدخل "الحلاج" بحديث طويل يليه الشبلى حتى تنتهى المحاكمة بكلام العامة. وتضييق عدد المتحاورين سمة قصيدية واضحة تساعده فى السيطرة على المشهد.

ويعود عبد الصبور إلى قلة الشخصيات فى مسرحية الفصل الواحد كما فى مسافر ليل (١٩٦٩م) حيث يدور الحوار بين رجلين (الراكب - عامل التذاكر) وراوٍ حتى النهاية، وكذلك فى الأميرة تنتظر (١٩٦٩) حيث يدور الحوار (عدا الوصيفات) بين الأميرة، والسمندل والقرندل، ثم يغير عبد الصبور هذا العدد المحدود داخل المشهد أو المسرحية كلها، ويدخل إلى الحوار متعدد الأطراف ويتخلص من هذا التأثير القصيدى فى "ليلى والمجنون"، "وبعد أن يموت الملك" بعد أن تطورت الرؤية الدرامية وتحررت من تأثيرات القصيدة بشكل ملحوظ.

ولكن عبد الصبور يظل محتفظا بالمونولوج الطويل خلال مسرحه كله. وهذا فى ظنى تأثير قصيدى لم يستطع عبد الصبور التخلص منه، لذلك نراه متخذا حيلا تقنية تبرر هذه الأحاديث الطويلة، كما فى حديث الحلاج عن نفسه (٥٧٥-٥٨١) وحديث عامل التذاكر عن نفسه والمتكرر كثيرا داخل المسرحية، وأحاديث الأميرة وحديث القرندل للأميرة، ونراه متحققا فى شكل قصيدة طويلة جدا على لسان "سعيد" الشاعر (ص٨٠٢-٨٠٤) فى "ليلى والمجنون" وفى تذكاراته الطويلة، ونجده فى حوارات الملكة والشاعر الكثيرة والمتعددة فى مسرحيته الأخيرة "بعد أن يموت الملك".

(٣)- المأساة والإيمان بالكلمة

كتب صلاح عبد الصبور مسرحياته الخمس فى شكل "المأساة" التى نوع فيها، فأعطى كل مسرحية تشكيلا خاصا يختلف عن غيره، ولكنه يصنف - فى النهاية - تحت المأساة الكوميديا السوداء" فى مسافر ليل فهى جوهر المأساة. وسوف نعرض لها بالتفصيل بعد قليل.

لذلك يجب أن نعالج مسرح عبد الصبور كله كوحدة متكاملة، أخذت تدرجا

تاريخيا، أعطى لكل مسرحية خصوصيتها، أى أننا لابد أن نبحث عن الصيغة التكوينية العامة التى تقوم عليها بنية المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور لنرى تواصل ثيماته وطرق تشكيله. كما ألحنا إلى ذلك من قبل عند معالجة مسرح شوقى بخاصة.

ولاشك فى أنه يقدم المأساة، سواء فى شكلها الأرسطى أو غير الأرسطى. فهو يقدم "مأساة الإنسان" حين يتعرض "للظلم" أو القهر أو الخداع أو اليأس نتيجة لخطأ فى موقفه تجاه الطرف الآخر (الذى يصارعه فى النص أو فى الواقع). مما جعل "نهاية المأساة مفجعة، بقتل البطل، أو موته، أو استسلامه، وبذلك ينتصر "الشر" على الخطأ، مما جعل "الانتظار" ضرورة لتتخلص الشخصية من هذا الوضع الظالم، الأمر الذى يتطلب "مخلصا" يأتى عن طريق "الحلم" أو "النبوءة"، ويشكل هذه العلاقة فى بنية تحتية فى مسرحه، تكشف عنها، بنية رمزية تتكرر ثيمتها طوال أعماله وتظهر على سطح النص ويمكن الحديث عنها بسهولة.

فقد جعل الطرف "القوى" موازيا "للسيف"، و "القوة"، "والفعل (كما جعلهما من صفات المخلص الآتى والمنتظر) وجعل الكلمة، "الصوت"، "الصمت"، "الرضا" بالواقع فى الطرف (الضعيف) الآخر، مما يجعل الصراع محسوما لصالح "السيف" "القوة"، أو "الظلم" إلا إذا تذرعت "الكلمة بالقوة"، وحمل "صاحب الكلمة سيفه العادل الحكيم".

لذا يأتى "الطفل" كرمز للمستقبل وللخلاص، وأملا فى تحقيق التغيير، كما يتوازى "الخلاص" مع الخروج، فقد تخلص الحلاج من الصمت بالخروج إلى الناس، وتخلصت الأمية من العجز، حين تركت الكوخ، وتوجهت إلى قصر والدها، وتخلصت "الملكة" من العجز والعقم وتخلص "الشاعر" من تفاهته ومسخه، حين أنجبا "طفلا" وبعد خروجهما من قصر الملك العقيم إلى الطبيعة الطلقة، وعادا بعد الإنجاب إلى القصر ليؤسسا "بالطفل" . "الشاب" أسساً جديدة لقصر الملك.

ويقف "القتل" و "الموت" فى الطرف الثانى من "المأساة" - عنده - فقد قتل "الحلاج" وعبده "الراكب" ظلما، لبعدهما عن القوة واقتصارهما على "الكلمة" أو "الصمت" وقتل السمندل لأنه مغتصب، بينما "مات" الملك "عاجزا" بعد أن مات موتا

معنويا. وفى الوقت نفسه كان الشروع فى القتل فى "ليلى والمجنون" مكملا لدائرة القتل والموت فى مأساة عبد الصبور، وهى سمة فنية تزخر بها كل الكلاسيات المأساوية التى أصبحت نبع المأساة فى كل العصور، والتى حافظ عليها عبد الصبور فى مسرحه، ولكن القتل والدم والموت وهى علامات مأساوية ليست جوهر المأساة وإنما هى إحدى ملامحها، إذ "ليس من الضرورى فى شيء أن يكون ثمة دم وقتل فى المأساة، إذ يكفى أن يكون الفعل فيها عظيما والأشخاص بطوليين، والمشاعر مستثارة، وأن يكون تأثيرها فى ذلك الحزن الجليل الذى هو جوهر المتعة فى المأساة" / (٦) وقد نجح عبد الصبور فى تقديم الحزن الجليل، بدرجات متفاوته تراوحت بين التعاطف، والخوف، والتشفى، والحزن كقيمة أساسية فى المأساة والقصيدة، عكسها شعره.

وهنا تقف ثنائية "الموت × القتل، الميلاد" لتقيم جدلا حقيقيا فى مسرح عبد الصبور، حيث يتولد الشيء من نقيضه داخل الحركة الدرامية، وتفصح هذه الثنائية عن نوع الشخصيات المأساوية إنها شخصيات تساهم فى صنع الحياة (وإن ماتت) وتساهم فى صنع الموت (بالفعل أو بالصمت). حيث تقف الشخصيات الرئيسية، على هذا المحك، بينما تتوارى بقية الشخصيات وتقوم بدور المتفرج "كالعامة" فى الحلاج، "والراوى" فى مسافر ليل و "الوصيفات" فى الأميرة تنتظر، و "الحاشية" فى بعد أن يموت الملك. ويكشف محك "الموت × الميلاد. أن الحل رهين الواقع، وأن الحلم والمستقبل ابن لما نعايشه وهى مقولة لخصها عبد الصبور على لسان سعيد الشاعر (الموازى له رمزيا) فى قوله فى (ليلى والمجنون):

سعيد – بل أنوى أن أحياها مثل حياتى السابقة
مثل حياتى للحرية والعدل
مثل حياتى للحلم.
حلم لا أقدر أن أتملكه، ولكنى أقدر أن أتمناه.

(جـ٢، ص ٨١٠)

لذلك تميزت الشخصية النسائية فى مسرح عبد الصبور بطلب الطفل فالأميرة تطلب من السمندل (وعلى لسانه):

– أمطر فى بطنى (طفلا).

(جـ٢، ص٤٢١)

وليلى تخاطب الشاعر الحالم الشقى فى "ليلى والمجنون"

سعيد – حقا ياليلى تدرين شقائى

ليلى – واقدسه وأباركه ياحبى /

وسأحمله فى صدرى (طفلا) منك .

(جـ٢ ص ٧٦١-٧٦٢)

وعلى لسان الملكة يتكرر الطلب، طلب الطفل من الحبيب والشاعر فى "بعد أن يموت الملك" بعد أن تسبق بالطلب من المؤرخ :

الملكة :

هل نكتب سطرا من تاريخك فى جسمى ياسيد

حتى أصنع من حروفه (طفلا) .

ويجيب الشاعر على الملكة حين تطلب منه الطفل، بعجز الكلمة وفعل الفعل :

الشاعر :

كلماتى – يامولاتى – لاتصنع (طفلا)

(جـ٢ص٣٢٩)

لذلك تلخص الملكة حل الثنائية (الكلمة X الفعل) (العجز X الطفل) فى قولها :

– يعطينى (طفلى) مـن يعـرف كيف (يقـاتل بالمزمار)،

(ويغنى بالسيف)

جـ٢ص٣٨٨)

ونلاحظ أن عبد الصبور قد وحد رموزه فى المقولة الأخيرة على لسان الملكة بالموازاة بين القتال / والغناء، والكلمات / والطفل بين الحاضر / والمستقبل، وترتبط هذه الثنائية بشخصية الشاعر والحالم أحيانا بالعاجز فى كل مسرحه .

أما شخصية الشاعر فهى دائما فى حالة تردد وانتظار، واستلاب، لذلك كان الانتظار والحلم ثيمة رئيسية فى توجهاتهم نحو المستقبل، ولم تحل هذه الثغرة فى فكر الشعراء، إلا فى المسرحية الأخيرة التى توجت الكلمة الصادقة بالطفل والفعل، فالكلمة قد تفعل بعيدا عن اليأس والعجز.

(٤)- المأساة والتقنية

وتتواصل تقنيات المسرح عند عبد الصبور، فتتكرر، - أحيانا - ويكمل بعضها بعضا، ولكن يظل مسرحه وحدة واحدة، فلدى عبد الصبور ولع بتحريك "المجموعات" على المسرح فى أشكال مختلفة "جماعة الصوفية والعامة، الفلاح والتاجر والواعظ" فى "الحلاج" واتخاذ رمز الجماعة فى "الراوى" الواقف بين جمهور الصالة والممثلين فى "مسافر ليل" والوصيفات فى "الأميرة تنتظر" والراويات والحاشية فى "بعد أن يموت الملك" ويلاحظ أنه يبدأ دائما بمشهد هذه المجموعات، ثم يستل منها خيطا دراميا، يركز فيه الحوار بين الشخصيات الرئيسية التى عادة ما تكون اثنين ثم يضاف إليهما ثالث لتغيير نغمة الحوار وتطوير الصراع.

كما أنه يكرر ثيمة التمثيل داخل النص (أو التمثيلية داخل التمثيلية) وقد تدرجت من مجرد مشهد من وصيفات الأميرة لحكاية قديمة، إلى أن وصلت لتشكل بنية مسرحية كاملة فى ليلى والمجنون حيث يركز عبد الصبور بنية النص القديم (مجنون ليلى - لشوقى) مع بنية الواقع الفنى فى "ليلى والمجنون" لنشهد نهاية مختلفة للبطلة (ليلى) والبطل (المجنون) بتغيير الظروف النفسية والاجتماعية حولهما، وهى معارضة ذكية، حول فيها "ليلى" إلى "عصرية" واعية تعطى لنفسها لمن يتزوجها، فى وقت هى فيه ضحية الواقع المحيط كما كانت "ليلى" ضحية التقاليد "البدوية" البالية. وتحول قيس الضعيف إلى شاعر مأزوم سياسيا ونفسيا واجتماعيا ليدافع عن ليلاه، كما دافع عن جماعته ضد شبهة بوليسية فى زميلهم القديم.

ويكرر عبد الصبور، الثيمة (التمثيلية) بصورة مختلفة، فى مشهد "الطفل الوهمى" بين الملك والملكة، حتى أننا نستطيع أن نقارن بين الحزن الشديد والعجز وبين الرغبة القاتلة التى حولت الملك إلى مجنون وعاجز وقربته من الموت السريع.

كذلك يكرر عبد الصبور مشهد المحاكمة والتقاضى في الحلاج ومسافر ليل، وبعد أن يموت الملك، فالأولى بشرية سلطوية صادرت على المتهم، والثانية تاريخية تجريدية تكشف البعد التاريخى للظلم والضعف. والثالثة إلهيه يتقاضى فيها الآلهة ونرى محاكمة سريعة، يحاكم فيها القرندل (العدل والشعب) السمندل (المغتصب) ويقتله، ثم نرى مشهد محاكمة (ضمنية) لم نرها عندما يخبرنا أن سعيدا بالسجن بعد أن شرع

فى قتل زميله القديم.

ويدخل فى هذا تجاوب النصوص فيما بينها، سواء بين القصيدة والمسرحية كما ذكرنا فى البداية، وبين نصوص المسرح نفسها، حيث تتجاوب بعض الأساليب والتعبيرات وتتكرر على لسان الشخصيات المتشابهة، ومرد ذلك - بالطبع - إلى وحدة الرؤية والأداة فى مسرحه، وثبات بعض الأسس والعناصر الدرامية فى ذهنه حتى أصبحت أدوات ثابتة، وقد أشرنا إلي ثيمة "طلب الطفل"، وثيمة "الشاعر اليائس" و "الكلمة الفعل"، وتكرار حوادث "القتل والموت".

ويساعدنا كل ذلك بالطبع فى فهم هذه الصيغة التكوينية ذات الثيمات، والنظم والتقنيات المتكررة التى تفصح عن نفسها - فى النهاية - وفى ثنائية (العجز X الفعل) وهى ثنائية غير ثابتة لدى عبد الصبور، فهى تتغير بتغير الظروف وتغير أطراف الصراع، ويتحول كلاهما إلى الآخر فى حركة جدلية، تفصح عن النمو الدرامى الذى تدرج فيه "عبد الصبور" حتى اكتملت رؤيته وصيغته التكوينية فى بعد "بعد أن يموت الملك" التى امتلكت كل الخصائص المميزة لمسرح عبد الصبور الشعرى.

(٥) - المأساة والواقع

وحينما نسأل مسرح عبد الصبور: ما وظيفتك؟ وما وظيفة هذه الثيمات والتقنيات والأشكال المأساوية؟ يجيب عبد الصبور منذ أول عمل له: "وقد أعدت صياغة أحداث التاريخ..(٧)" بهدف الوصول إلى صيغة مسرحية تعبر عما يعايشه الشاعر وغيره من المعاصرين له، من كتاب يريدون إعادة صياغة الواقع لأنهم "يؤمنون أن الكلمة سلاح أصيل من أسلحة المعركة، وليست حلية مستعارة أو زينة مزيفة، وأن الشاعر حين يقول كلمته مليئة برموزها، وعمقها وفرديتها فهو يغنى التجربة الإنسانية لأمته، ويفتح براعم إدراكها للحق والخير والجمال، وتلك هى أصول كل نظرة عادلة تحاول إصلاح المجتمع.."(٨)

لذلك يمكن أن نرصد العلاقة بين إنتاج عبد الصبور المسرحى وظروف واقعه الاجتماعى، فقد بدأ بطرح عذاب الحلاج وهو الموازى الرمزى "لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات، وحيرتهم بين السيف والكلمة". (٩) وقد أنتج هذا النص فى ظروف ارتبطت بتغيير المجتمع والتى توقفت عام (١٩٦٧) نتيجة للعدوان والاحتلال.

ونلاحظ أن عبد الصبور (١٩٦٩) حين أنتج المسرحيتين من الفصل الواحد (أو القصيرة) قد جرد "مسافر ليل" وجعلها رمزا لانماط إنسانية عامة. وعاد فى الثانية إلى التراث الشعبى، وهما وسيلتان لمس المجتمع عن (بعد) ولقد شبع المسرحيين بأجواء، الاغتصاب (الملك – الروح) وأدان فى الأولى الصمت والضعف، وحث فى الثانية على "قتل المغتصب" وإنقاذ الأميرة وهى موازاة رمزية للحل الذى يقترحه لتحرير الأرض والإنسان والحوار (للإنسان) والقتل (للعدو) والحرية (للأرض).

ثم عاد فى بدايات (١٩٧٠) ونشر "ليلى والمجنون" وباشر فى خطابه وبعد عن الرمز والتجريد، وعاد فيها إلى الفترة التى تسبق يوليو (١٩٥٢) مباشرة، وأدان فيها كبت الحريات والتسلط والخيانة، وأشار إلى الحل، فى النبى (الجديد، المنتظر) الذى يحمل سيفا ويقاتل، وبذلك أكمل فكرة تحرير الأرض فى الأميرة تنتظر.

أما عام (١٩٧٢) فقد أخرج آخر مسرحياته ومصر تحضر للقضاء على المحتل، لذلك أولد "الملكة شابا" فى العشرين وأولد الشاعر "الفعل والخلق" ، إيذانا بالتحام الكلمة المقدسة بالفعل الشريف فى طريق النصر.

الهوامش:

(١) فصول، المجلد الثانى، العدد الأول، أكتوبر، ١٩٨١. حيث اعتمدنا على ببليوجرافيا العدد، التى أعدها حمدى السكوت ومارسون جونز، فى تواريخ النشر والطباعة.

(٢) اعتمدنا على طبعة دار العودة للأعمال الكاملة، المكونة من ثلاثة أجزاء.

ونشير بين الأقواس إلى رقم الصفحات ورقم المجلد، انظر: صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ج١،ج٢دار العودة بيروت ط١،١٩٧٢ .جـ٣، دار العودة بيروت ط٢،١٩٧٧.

(٣) جلال الخياط، الأصول الدرامية فى الشعر العربى، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام بغداد، ١٩٨٢، ص١١٥.

(٤) صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعرج٣،ص٢١٧.

(٥) Shtainer, The Death Of Tragedy

(٦) كليفورد ليج، المأساة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى، بغداد، ١٩٧٨، ص١٣.

(٧) تذييل، مأساة الحلاج. جـ٣ص٦٠٨.

(٨) صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة - بيروت، الطبعة الأولى، مارس ١٩٦٦، ص٤٥.

(٩) صلاح عبد الصبور، حياتى فى الشعر،ج٣،ص٢١٩.

ثانيا : شنق زهران نموذج سابق للحلاج

هناك أعمال درامية كثيرة فى شعر صلاح عبد الصبور، مثل قصائد المذكرات وقصائد الحوار والحكاية. ولكن قصيدة "شنق زهران" متميزة عن غيرها لأنها تختزل، ملامح درامية كثيرة، إلى جانب امتلاكها لتشابه واضح مع مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج".

فمنذ اللحظة الأولى نجد تشابها بين بداية "شنق زهران" وبين "مأساة الحلاج" فى مشهد الصلب على عود المشنقة فى الأولى وعلى الصليب فى الثانية، ونجد فى العملين "تدلى" رأس زهران الوديع فى الأولى متوازيا مع تدلى رأس الحلاج، بعد محن، وبعد محاكمة صورية، وهنا يتوازى البدء بتدلى الرأس فى العملين مع الحكم المسبق بإعدام زهران والحلاج. ويتوحد "الظلم" بين "المزارع" و "المتصوف" من ناحية وبين "الاحتلال" و "حكم السلاطين" من الناحية المقابلة. إنهما شهيدان.

والشهادة التى توصف دائما بالنور، تجد تجسيدها فى تصوير زهران فى صورة "الضياء" مثلما صور الحلاج من قبل بالنور.

ونجد المشهد الثانى الخاص بالحكاية عن زهران أصله وتاريخه، متوازيا مع المونولوج الطويل الذى ألقاه الحلاج أمام المحكمة حين طلب منه القاضى أن يتحدث عن نفسه. وهو المونولوج الذى يبدأ بقوله:

- أنا رجل من غمار الموالى
كريم الأرومة والمنبت
فلا نسبى ينتمى للسماء
ولا رفعتنى لها مهنتى

كما نجد مرور زهران بالسوق ورؤيته للظلم، يتوازى مع مرور الحلاج بين الناس فى الأسواق والساحات، ليذكرهم بظلم السلطان.

كما نجد النصين، - بعد مشهد السوق أو الميدان - مشهد القبض على الحلاج، وتقديمه للمحاكمة، ومشهد شنق زهران. ويتوازى وصف المحاكمة والمشانق والقضاة

(بالنطع) و (الغيلان) و (أعداء الحياة) فى شنق زهران . بمشهد محاكمة الحلاج الصورية وفق هوى السلطان والمتمثل فى أمره بإعدامه فى رسالته إلى القضاة فى مأساة الحلاج.

كما أن تعليق صلاح عبد الصبور فى شنق زهران:

– قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع

يتوازى مع ندم الجماعة التى شهدت بكفر الحلاج، فى قولهم:

– إنا أحببناه، فقتلناه.

وندرك التشابه بين وصف عينى زهران (بالحياة) فى ختام القصيدة وبين وصف عينى الحلاج نائمتنان أو سكرانتان والمعنيان يدلان على استمرار الحياة فى بداية المسرحية.

ومن خلال هذا التوازى بين القصيدة (السابقة) والمسرحية (اللاحقة) ندرك أن القصيدة كانت تمهيدا للمسرحية. وواضح من تحليلنا السابق: أن بناء القصيدة بناء درامى، يختزل تقنية عبد الصبور فى القصيد الدرامى والشعرى – وخصوصا فى مأساة الحلاج.

وسوف نرى هذه التقنية الدرامية بشكل أكثر وضوحا فى الجزئين التاليين .لغة الدراما فى مسافر ليل، وجماليات المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور.

ويهمنا هنا أن نحلل قصيدة شنق زهران من خلال كونها قصيدا دراميا لتتضح العلاقة بالتفاصيل التحليلية. ونورد نص القصيدة يليها التحليل.

قصيدة "شنق زهران"

... وثوى فى جبهة الأرض الضياء

ومشى الحزن إلى الأكواخ، تنين له ألف ذراع

كل دهليز ذراع

من أذان الظهر حتى الليل .. يالله

فى نصف نهار

كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار

مذ تدلى رأس زهران الوديع

* * *

كان زهران غلاماً

أمه سمراء، والأب مولد

وبعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة

اسم قرية

"دنشواى"

شب زهران قويا

ونقيا

يطأ الأرض خفيفا

واليفا

كان ضاحكا ولوعا بالغناء

وسماع الشعر فى ليل الشتاء

ونمت فى قلب زهران، زهيره

ساقها خضراء من ماء الحياه

تاجها أحمر كالنار التى تصنع قُبْلَهْ

حينما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم...

مر زهران بظهر السوق يوما

واشترى شالا منمنم

ومشى يختال عجبا، مثل تركى معمم

ويجيل الطرف... ما أحلى الشباب

عندما يصنع حبا

عندما يجهد أن يصطاد قلبا.

* * *

كان يا ماكان أن زفت لزهران جميله

كان ياما كان أن انجب زهران غلاما . . . وغلاما

كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة

ونمت في قلب زهران شجيرة

ساقها سوداء من طين الحياة

فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

عندما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم . . .

مر زهران بظهر السوق يوما

ورأى النار التي تحرق طفلاً

ورأى النار التي تصرع طفلا

كان زهران صديقا للحياه

ورأى النيران تجتاح الحياة

مد زهران إلى الأنجم كفا

ودعا يسأل لطفا

ربما . . . سورة حقد في الدماء

ربما استعدى على النار السماء

* * *

وضع النطع على السكة والغيلان جاءوا

وأتى السياف مسرور وأعداء الحياه

صنعوا الموت لأحباب الحياه

وتدلى رأس زهران الوديع

قريتى من يومها لم تأتدم إلا الدموع

قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع

قريتى من يومها تخشى الحياه

كان زهران صديقا للحياه

مات زهران وعيناه حياه

فلماذا قريتى تخشى الحياه...؟!

(٢)

تقوم قصيدة "شنق زهران" على ثنائية ضدية، تمثل محور الصراع داخل الحكاية/ القصيدة، وتبدأ الثنائية من المولد (أمه سمراء) مصرية (وأبوه مولد) أو مخلط من طرفين أحدهما مصرى والآخر غير مصرى، ومن ثنائية المولد كانت ثنائية الحياة التى تحمل صراعا بين صفات "زهران" الرجل، القوى. النقى، الخفيف، الأليف، الضحاك، الولوع بالغناء، سمّاع الشعر فى ليل الشتاء والذى كان قلبه زهيرة، وبين "الواقع" "المر" الذى انتشرت فيه "الغيلان". وجاء فيه أعداء الحياة، ليصنعوا الموت لأحباب الحياة، وزهران واحد من أهل دنشواى يحبون الحياة، فقد:

- كان زهران صديقا للحياه.

- رأى النيران تجتاح الحياة.

ولايقف عبد الصبور عند ثنائية حب الحياة وموت الحياة (زهران X العدو) بل يتخذ من هذا التناقض مفسرا لبداية القصيدة، التى تبدأ بمشهد الشنق، مثلما بدأت مسرحيته الأولى، "مأساة الحلاج" حيث تبدأ من النهاية: فى قوله:

- وثوى فى جبهة الأرض الضياء ... مذ تدلى رأس زهران الوديع.

وهى مصادرة تحمل تقنية يونانية، وهى "القدرية" التى تحكم مسبقا بالموت على "زهران" ثم تترك للراوى قص الحكاية حتى تنتهى بما بدأت به، حيث يتم القضاء رغم كل شىء.

وهو من بداية القصيدة يرسم ملامح "البطل الشعبى"، مستخدما التراث الشعبى من حيث الملامح الفيزيائية التى تؤكد الملامح النفسية التى أشرنا إليها فى المقطع السابق،

وهى الملامح التى يرسمها دقاق الوشم على صدر وذراع وصدغ البطل مثله مثل أهل القرية المصرية فى عصره.

لهذا يبدأ بعد جملته القدرية المصادرة فى رسم شخصية البطل رسميا يختزل فيه نموذج الرجولة والبطولة الشعبية لدى المصريين. مما يجعل الملامح الخارجية رموزا على الداخل النفسى والخارج الاجتماعى الشعبى. وهنا يبدأ التصوير (والوصف) بالفعل (كان) والذى سيتكرر بصيغة شعبية فى المقطع التالى له فى صيغة (كان يا ماكان) ليعطى فى الحالتين الإحساس بالماضى والماضى التراثى الشعبى فى آن. ففى الوصف يقول:

كان زهران غلاما
أمه سمراء، والأب مولد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
"دنشواى"

وتلاحظ التقابل القائم بين "أبو زيد" ممسكا سيفا كوسيلة للحرب والدفاع، وبين السياف الذى عبر عنه "بالسياف مسرور" وهو السياف الذى كان يقتل النساء بأمر من "شهريار" فى ألف ليلة وليلة، كل مساء، وهو تقابل يكشف عن توظيف التراث الشعبى- بوجه خاص فى ألف ليلة وليلة - مع استخدام مهم لتقنية الحكى الشعبى، "كان ياما كان.." التى يكررها ثلاث مرات لتخلص حياة زهران فى ثلاث جمل، يقول فيها:

- كان ياما كان أن زفت لزهران جميلة.
كان ياما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما
- كان ياما كان أن مرت لياليه الطويلة.

ثم يختتم "صلاح عبد الصبور" هذا المقطع بعبارة تناقض مثيلها فى بداية القصيدة، حيث تسود ساق الشجيرة بعد أن كانت خضراء إيذانا بقرب نهاية البطل وتصبح الصورة الشعرية هنا إشارة دلالية "منذرة" و "محذرة" على المستوى الدرامى.

ففى البداية يقول:

– ونمت فى قلب زهران زهيرة
ساقها خضراء من ماء الحياه
تاجها أحمر كالنار التى تصنع قُبْلَهْ
حينما مر بظهر السوق يوما.

وفى النهاية يقول:

– ونمت فى قلب زهران شجيرة
ساقها سوداء من طين الحياة
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عندما مرّ بظهر السوق يوما.

وهنا يستخدم عبد الصبور التكرار بالحذف والإضافة حيث يكرر الصيغة الأسلوبية بما يناقضها ليبين انقلاب الحال من خير إلى شر كما يشير أرسطو فى فن الشعر.

والتضاد الثنائى واضح من لون الساق (خضراء X سوداء) ومن نوع النار (التى تصنع قبلة X التى تحرق حقلا / التى تصرع طفلا) ومن إضافة (ماء) إلى الحياة X ثم إضافة (طين) إلى الحياة. وكلاهما يتم فى "السوق" رمز "الحياة" فى "القصيدة".

ويتضح من المقطعين السابقين تبدل لون الحياة من الشفاف إلى القاتم دلالة على اسوداد النهاية "شنق زهران" وهو تجل آخر للمأساة، يساعد على تصاعد الأزمة، ويقرب من ذروة الحدث الدرامى، لذلك حاول زهران حماية الحياة لكنه لم يجد شيئا فاتجه إلى السماء ليطفىء النار الشريرة القاتلة، لكن السماء تركت "القدر" ينفذ وعده لذلك تأتى عبارة الشاعر تحمل دلالة الشك بكلمة (ربما) فى بداية السطر الشعرى.

– ربما استعدى على النار السماء

لكنها فى الوقت نفسه تترك البطل للموت – للنار الحارقة، وهى النار التى قتلت

زهران، نموذج الخير والحياة كما أحرقت الحقل، وقتلت الطفل أو تستطيع بلهيبها أن تفعل ذلك، لتقضى على رمز الخصب ورمز البراءة. وهنا يكمل صلاح عبد الصبور المأساة بآخر تناقض، بين (المقتول) (وعينه حياة) والقرية التى تخشى الحياة، ليذكى "الأمل" من جديد فى عيون وقلوب قريته ولهذا ينهى قصيدته بهذا السؤال :

– مات زهران وعيناه حياة

فلماذا قريتى تخشى الحياة؟!

وهذا التناقض الأخير يلخص القرية / الوطن. حال الخوف من الحياة القاتلة، والرغبة فيها. وهو يصور لهم النموذج الحريص على الحياة رغم موته، فكيف يخاف الأحياء الموت؟!

(٣)

ولاتقف "الدرامية" عند الثنائية الضدية، بين (الموت X الحياة) ولاتقف عند (حب الحياة X الخوف من الحياة) أو عند (المولد / الطفولة X الشنق). لأنها تخرج من المستوى الدلالى إلى مستويات أخرى. فنراها فى : الوزن والقافية والصورة الشعرية، فى بعض المستويات الصوتية كالتكرار الصوتى والنغم الخاص بالبنية الصرفية للعبارة. كما نجدها فى التصاعد الدرامى للمشهد.

وهذه تجليات متعددة للدرامية داخل النص، تنبع من رؤية العالم، ومن التجربة الشعرية الخاصة لهذا النص فى سياقها مع النصوص الدرامية الأخرى عند صلاح عبدالصبور. فتحرك بنية النص وفق ثنائيات فى الدلالة والصوت والشكل، تعمق النص، وتعطيه بعدا رمزيا بنقل القصيدة من الدلالى المجازى، إلى الرمزى الإيحائى، ومن كثافة المجازى إلى رحابة الرمزى.

وعندما نتتبع هذه الثنائيات لنستخرج الدراما نجد توازيا بين رؤية العالم على هذا النحو، وبين طرق تصوير هذه الرؤية. وقد تمكن عبد الصبور من صياغة وتشكيل هذه الثنائية على النحو التالى.

فى البنية الموسيقية للقصيدة استسلم للدراما، ولم يلتزم بعدد محدد من تفعيلة "فاعلاتن" فى كل سطر. بل كان يطول السطر أو يقصر وفق دواع درامية. حيث يبدأ

بتكرار التفعيلة بثلاث مرات فى السطر الأول، لأن الجملة تمت فى كلام يحسن السكوت عليه. ثم استغرق السطر الثانى خمس تفعيلات حتى يتم وصف الحزن ثم يعود إلى تفعيلتين ليقرر جملة قصيرة واحدة. وهكذا يساوى عبد الصبور بين الجملة / الدالة وبين التفعيلة وعددها. حتى أنه فى بعض الأسطر يقف عند تفعيلة واحدة تستغرق وصفا فى كلمة (نقيا – وأليفا) أو فى تحديد الزمن (ذات يوم) أو علما (دنشواى).

ثم نراه يكثر من التفعيلات فى السطر مع طول النفس ومع رغبته فى استكمال مشهد من الحكى، لكنه لايزيد على خمس تفعيلات، هى أطول نفس فى سطر شعرى داخل هذه القصيدة. وهذا التوزيع العددى يراوح بين هدوء الوصف فى التفعيلة الواحدة، وبين احتدام التصوير فى التفعيلات الكثيرة. بصرف النظر عن تشكيل المقطع الشعرى أو المشهد الدرامى كوحدة متصلة.

كذلك لايقف عبد الصبور عند قافية واحدة، أو روى واحد، فهو دائم التنويع، فهو يبدأ الروى بهمزة ثم يراوح بين العين والراء والهاء فى المقطع الأول، على سبيل المثال. ويعنى هذا تساوقا بين حقيقة القول، وبين الشكل الموسيقى. بحيث يستغنى الشاعر عن حسه التزيينى. ويصبح الروى تلقائيا. وبذلك تساعد موسيقاه فى تشكيل الدلالة، دون أن يقصد الروى لذاته حتى يتفق مع ما قبله.

وكذلك يصنع بالقافية، فقافية (الضياء) غير (الوديع) بلا شك وهنا لاتجلب القافية. بل تنشأ صوتيات خاصة بالسطر، وبالمقطع ثم بالقصيدة، لا تعتمد على فكرة القافية القديمة (مابعد آخر ساكن) بل هى تقفية خاصة بكل سطر. وبذلك تساهم حرية الروى والقافية فى التنويع المستمر للأصوات بين لين، ومهموس، ومجهور. .الخ. وهذا التنوع يعطى حركة، تساهم فى تشكيل دراما القصيدة على المستوى الصوتى حيث يتم التحاور بين الأصوات والصراع أيضا.

ومن هنا سهل على عبد الصبور التسكين فى الروى، كما سهل عليه تشكيل إيقاع خاص لكل مشهد. فعلى سبيل المثال فى المقطع (كان زهران – الكتابة) ينوع بين الإطلاق (غلاما) والتسكين (مولد – حمامه) فى الروى. ثم يصنع تقفية خاصة يوشيها بتناغم صوتى ناشىء من تكرار حرف الميم والزاى والسين مثلا فيعوض انتقاص النغم المتكرر فى القافية والروى بتناغم صوتى وصرفى بين الكلمات، فالمقطع يقول:

- كان زهران غلاما

أمه سمراء، والأب مولد

وبعينيه وسامه

وعلى الصدغ حمامه

وعلى الزند أبو زيد سلامه

ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابه.

وهو مقطع خاص بوصف البطل يمثل وحدة دلالية خاصة برسم ملامح البطل الخارجية فأعطاها الشاعر قافية خاصة تكررت فى أبياتها وزودها بتناغم خاص.

وهناك ظواهر نغمية وموسيقية أخرى فى القصيدة نجدها فى ظاهرة التكرار، تكرار بعض الكلمات مثل (عندما، كان ياما كان، مر زهران، ورأى النار، ربما، قريتى) فى بداية الأسطر الشعرية . وتتكرر بعض الكلمات كثيرا فى القصيدة بوجه عام وأكثرها دورانا كلمتا: "الحياة"التى تشكل سياقاتها تناقضا مع مأساة زهران فهو يضيف كلمة الحياة إلى "ماء، طين، صديق، تجتاح، أعداء، أحباب، تخشى" فنجد ماء الحياه، طين الحياه، صديق الحياه، أعداء الحياه، أحباب الحياه، تخشى الحياه، تجتاح الحياه، وهى عبارات دالة على التناقض القائم بين لفظة الحياه والسياق الذى تضاف فيه أو تساق إليه، لانه يعطى لها عكس دلالتها.

والكلمة الثانية "زهران"، وكثرة تكرار زهران لانه اسم البطل، وصاحب المأساة وفى كل سياق ترتبط بدلالة خاصة، فقد وردت أربع عشرة مرة ارتبط فى معظمها بلحظة حزينة يمر بها البطل زهران مثل: تدلى رأس زهران، مات زهران، مر زهران، عيناه حياه، صديقا للحياة، رأس زهران الوديع، ....الخ، وكلها سياقات حزينة، حتى أن سياقات الفرح التى وردت بالقصيدة مثل زفت لزهران جميله، أنجب زهران غلاما وغلاما فهى تبالغ فى الحزن لانها تربط زهران بمباهج الحياة التى انتهت عند أول بيت فى القصيدة:

- وثوى فى جبهة الأرض الضياء

وتكرار زهران فى كل مرة يخلق تراكما دلاليا جديدا يركز على شخصية بطل المأساة ويجعله محورا وبؤرة للصراع.

ويأتى نوع آخر من التكرار يعطى السوق دلالة الحياة مرتبطة بزهران وهو تكرار الجملة وهذه المرة تتكرر جملة "مر بظهر السوق يوما" التى تمثل محورا مهما فى القصيدة لأنها تفصل بين مقاطع القصيدة وحركاتها، وحينما ندرك أننا سوف نستأنف حديثا جديدا فهى جملة تفصل بين "السرد" الأول بمولد ونشأة وصفات زهران، وبين رجولته التى مكنته من شراء شيء للجميلة التى أحبها وتزوجها وأنجب منها غلاما وغلاما.

وفى السياق التالى تفصل هذه الجملة بين الراغدة ومجيء المأساة فى صورة "النار" التى تحرق حقلا وتصرع طفلا وتميت زهران. لذلك أخذ تعبير السوق بعدا رمزيا جعله يتوازى مع الحياة، ومع الفاصل بين الموت والحياة، ولايغيب عن الذهن فى هذا السياق الوظيفة الموسيقية لهذا التكرار.

فإذا ما دخلنا إلى رصد ثنائيات ضدية فى زمن القصيدة لنلمح طرفى الصراع الدرامى نجد أن الزمن المسيطر هو الماضى، نتيجة لسيطرة "تقنية" الحكاية وسيطرة السرد الماضوى فلا يأتى المضارع إلا فى نهاية القصيدة وذلك لأن الشاعر انتهى من وصف الماضى (كان ياما كان) واتجه إلى الآن، إلى القرية الآن، لحظة القصيدة.

ونلاحظ أن المضارع حين يأتى فى سياق سرد الماضى، يأتى لوصف حالة زهران فى الماضى أيضا، فى قوله:

- ومشى يختال عجبا، مثل تركى معمم

- (ويجيل) الطرف، ما أحلى الشباب

ثم يعلق "المضارع" بالحالة نفسها، وفى سياق الظرفية إذ يكمل الشاعر بقوله:

- عندما يصنع حبا.

- عندما يجهد أن يصطاد قلبا.

ويحول المضارع إلى الماضى، باستخدام أداة النفى "لم" التى تلصق به فتحول زمنه إلى الماضى، حيث يتحول الفعل تأتدم (المضارع) إلى (الماضى) فى:

- قريتى من يومها (لم تأتدم) إلا الدموع.

ثم يتوالى المضارع فى نهاية القصيدة لوصف حالة القرية الآن:

– قريتى من يومها تأوى إلى الركن الصديع

– قريتى من يومها تخشى الحياة...

– فلماذا قريتى تخشى الحياة؟!

أما بقية زمن القصيدة فهو يحكى عن الماضى بالفعل الماضى على التوالى: ثوى، مشى، كان، شب، نمت، مر، اشترى، زفت، أنجب، رأى، مد، دعا، استعدى، وضع، أتى، صفع، مات، وتميز الفعل "كان" بوظيفة مركزية ساعدت على الاستئناف، ونقلت فى الوقت نفسه حس الماضى فى تعبيره المألوف فى الحكايات الشعبية، (كان فى) أو (كان ياما كان) أو (كان فلان...).

وتتسم الصورة الشعرية فى هذه القصيدة ببساطة التركيب، وقرب المأخذ فهى لا تحتاج إلى كثير من إعمال الذهن لإدراكها، على المستويين الاستعارى والتشبيهى، والعلاقات اللغوية المتولدة عن الإسناد والإضافة، تعطينا نموذجا لبساطة التعبير والقدرة على التوصيل الشعرى دون أن يهبط الشاعر بمستواه الشعرى ودون مباشرة وذلك لأن مقصده – كما قلنا – أن يقرأ ويسمع شعره أكبر عدد ممكن من الناس، بعيدا عن التعقيد، والغموض، والإلباس.

وتتجلى الدرامية فى الصورة الشعرية وهى تشكل الرؤية المأساوية حيث يكشف رؤيته للمأساة فى الصورة الشعرية الأولى القائمة على التناقض الواضح بين جبهة (الأرض X الضياء). وبعدها تتفرع القصيدة، لتصل فى نهايتها إلى نفس الدلالة (مات زهران وعيناه حياة).

وبالدرجة نفسها ندرك وضوح التشبيه، البليغ منه (الحزن تنين) والتشبيه المرسل (مثل تركى معمم) وتقوم شبكة من الاستعارات والمجازات المنتشرة فى أنحاء القصيدة لتشكل نسقا خاصا من الاستعارة القائمة على الفعل وقد أشرنا إلى هذه الأفعال عند رصد الزمن فى القصيدة. كما فى (نمت فى قلب زهران زهيرة)، (يصطاد قلبا)، (مد زهران إلى الأنجم كفا)، (استعدى على النار السماء).

ونحس داخل هذه الشبكة قدرة تشكيلية تستخدم الألوان فى رصد طبيعة قلب زهران الذى يشبه دائما بالتربة الخصبة، فى علاقة لونية بيضاء، خضراء، حمراء، سوداء،

ومن الطريف أن نلاحظ العلاقة الحمراء بين (الدم / النار / الزهرة) وتحول كل الألوان الحمراء إلى (النار) التى بدلا من أن تصنع قبلة، أو تمد القلب بالدماء، تتحول إلى نار مدمرة تحرق وتصرع بلا حدود، ولا يجد زهران إلا السماء لتقاوم هذه النار التى قتلته، وقتلت قريته بلا هوادة، وهنا يربط الشاعر بين البطل والسماء ليكمل الصورة الشعبية للبطل بواسطة الصورة الشعرية، وهنا يظهر جدل شعرى مع التراث من خلال الصورة الشعرية. وبذلك يعطى للبطل صفات روحية، إذ لابد أن ينتصر بطل الحكاية أو السيرة بقوة خفية تأتى من السماء أو تخرج من الأرض. وهنا حاول البطل أن تتنزل عليه من السماء فى شكل "مطر" يطفىء "النار" وكأن البطل الشعبى وهو يستمطر السماء يقوم بطقس دينى أو يصلى صلاة الاستسقاء.

ثالثا : لغة الدراما فى مسافر ليل

١ - مداخل نظرية

لصلاح عبد الصبور (١٩٣١ - ١٩٨١) خمس مسرحيات شعرية منها ثلاث مسرحيات متعددة الفصول (طويلة) وهى "مأساة الحلاج"، و "ليلى والمجنون"، و "بعد أن يموت الملك"، وبينها مسرحيتان قصيرتان، من الفصل الواحد، وهما مسرحيتا "الأميرة تنتظر"، و "مسافر ليل".

وتتميز المسرحية الفصل الواحد - عند صلاح عبد الصبور - بالتكثيف الشعرى والدرامى، وفى الوقت نفسه تتخلص من بعض مظاهر التطويل المقطعى، أعنى من طول المونولوج بالنسبة للشخصية الواحدة، لأن التركيز على الحدث وأطراف الصراع فيه، يدفعانه إلى الاقتصاد القولى لمصلحة سير الدراما الشعرية حتى تتوالى المشاهد المسرحية فى يسر، وفى هذه اللحظة يكون الحوار والتقطيع مظهرين مهمين لمسرحية الفصل الواحد، إذا قيست بالمواقف الطويلة، والمونولوجات المتعددة فى مسرحياته الطويلة.

ونلاحظ هنا أن المسرحية ذات الفصل الواحد، تكشف عن تأثير القصيدة الدرامية التى أنتجها "عبد الصبور" قبل "الأميرة تنتظر" و "مسافر ليل". فاتخاذ الشخصيات كقناع للتحدث من خلالها، كشخصيات : المهرج، المغنى، الشاعر، الحكيم، السلطان، المتصوف، أو الشخصيات المخترعة.. شخصيات تتكرر فى المسرحيات الشعرية بعد أن تأخذ أبعادها الدرامية وتتشكل إنسانًا من لحم ودم، بعد أن كانت شخصيات رمزية تساعد الشاعر على تشكيل النص فى المقام الأول.

كما أن استمرار شخصية الراوى عند "صلاح عبد الصبور" تمثل مرآة له على المستوى الشعرى، يحل محل الجوقة وتمثل صوت الشاعر.

ونلمح أيضا أن تعدد الأصوات فى القصيدة، وتعدد محاورها، وما تحمله من أنواع التضمين الشعرى بالإضافة إلى اتخاذ شكل الحكى، والقص، وتحديد الزمان أو المكان. قد دخلت جميعا فى تشكيل مسرحه الشعرى، كما ألمحنا من قبل.

وأهم ما يمكن أن نلاحظه، فى هذا السياق، التجاوب الشعرى بين قصائد بعينها،

وبين حوار الشخصيات، فعلى سبيل المثال نجد فى ديوانه "الناس فى بلادى" الظل والصليب، وفى ديوانه "أحلام الفارس القديم" نجد القصيدة القائمة على الحكاية فى شكل مذكرات كمذكرات "الملك عجيب بن الخصيب" و "مذكرات الصوفى بشر الحافى" ثم فى ديوانه "تأملات فى زمن جريح" نجد "حكاية المغنى الحزين"، و "مذكرات رجل مجهول" وغيرها.

وينتشر الموت فى هذه القصائد، خاصة فى النهاية المأساوية التى تنتهى بها القصيدة، ونجد حوارا مع التراث من خلال استدعاء الشخصية، أو استدعاء بعض أبيات الشعر العربى الخاصة بالمدح، أو تقليدها فى محاولة لكسرها، وإثبات عكسها.

ونحاول هنا أن نشير إلى بعض المقاطع الشعرية المتناثرة فى هذه القصائد لنلمح تجاوب النصوص الدرامية، وتحولها إلى المسرح فيما بعد.

فمنذ المقطع الرابع فى قصيدة "الظل والصليب" نلمح خيوط" مسافر ليل"، فى مأساة "عبده" الذى قتل من حيث لايحتسب، يقول صلاح:

– هذا زمن الحق الضائع

لايعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

ورؤوس الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك"ص١٥٤

وهو مقطع متواز مع فكرة القتل الظالم وبلا سبب فى المسرحية.

ويتوازى شعر المدح على لسان الأصوات المقترحة للشاعر، فى قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" ص ٢٥٦، مع الشعر الوارد على لسان "عبده" راكب القطار (مع وجود هذا الشعر فى كثير من قصائد عبد الصبور).

وفى ديوان "تأملات فى زمن جريح" نستطيع أن نلاحظ فى قصيدته الطويلة "حكاية

المغنى الحزين" الشبه بين حزن منتصف الليل عن المغنى، وحزن الراكب القلق، يقول صلاح:

- "فى ذلك المساء...

قافلة موسوقة بالموت فى الغرار،

والأشباح فى الجرار، والندم.

عليّ وحدى أن أقودها إذا دعى النفير

نفير نصف الليل

أهوى بها ممزقا على أخلاف نوقها

إلى مغاور النسيان والعدم".

(ص٢٨٧)

ويكمل هذا المقطع ما قاله عبد الصبور فى قصيدته "رؤيا" من ديوانه 'تأملات فى زمن جريح" :

- "فى كل مساء،

حين تدق الساعة نصف الليل،

وتذوى الأصوات

أتداخل فى جلدى، أتشرب أنفاسى.

وأنادم ظلى فوق الحائط،

أتجول فى تاريخى، أتنزه فى تذكاراتى.

أتحد بجسمى المتفتت فى أجزاء اليوم الميت.

- تستيقظ أيامى المدفونة فى جسمى المتفتت

أتشابك طفلا وصبيا وحكيما ومحزونا

يتآلف ضحكى وبكائى مثل قرار وجواب /

أجدل حبلا من زهوى وضياعى

لأعلقه فى سقف الليل الأزرق
أتسلقه حتى أتمدد فى وجه قباب المدن الصخرية
أتعانق والدنيا فى منتصف الليل.

ص ٣٢٤ / ٣٢٥ .

والمقطعان يتوازيان مع بعض عناصر المسرحية «مسافر ليل» حيث الزمان بعد منتصف الليل، والمنظر فى عربة قطار تندفع فى طريقها على صوت موسيقاها، والراكب «عبده» يركب وحيداً فى آخر قاطرة ليلية، بلا ملامح محددة، ثم نجده - على لسان الراوى :

- فيجرب أن يلعب فى ذاكرته.
يستخرج منها تذكارات مطفأة ، ويحاول أن يجلوها ،
أسفا، لا تلمع تذكاراته
يدرك عندئذ أن حياته /
كانت لا لون لها
يسقط من عينيه أيامه
تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية

(ص: ٦٠/٦١) .

ونلاحظ التوازى بين حالتى الشخصية «المغنى / الراكب» ونلمح العبث الكامن فيهما. وفى هذا السياق نفهم العلاقة بين «الحبل المجدول» فى القصيدة، ومشنقة عشرى السترة وغدارته وخنجره «وسائل القتل» فى ذلك الليل الأزرق.

وليست هذه المقطوعات أو القصائد هى كل ما يثبت الوشائج الدرامية الشعرية بين القصيدة والمسرحية، وخاصة فى مسرحية الفصل الواحد عند عبد الصبور؛ وإنما هى نماذج للتدليل فقط. وقد استمرت هذه الوشائج حتى آخر ديوان لصلاح عبدالصبور «الإبحار فى الذاكرة» .

(٢)

وليست هذه الوشائج خاصة بصلاح عبدالصبور، فنحن نجدها عند كل الشعراء

الذين كتبوا المسرح الشعرى ابتداء من «شوقى»، و«عزيز أباظة» ، و«أحمد باكثير» إلى «محمد مهران السيد»، و«محمد إبراهيم أبو سنة» ، وغيرهم، على اختلاف رؤاهم، ومدارسهم وطرق تشكيلهم الجمالى. فهذا هو شأن الأنواع الأدبية العريقة كالشعر «بالنسبة للعربية» والمسرح «بالنسبة لليونانية» ، إذ تنمو وتتطور وتأخذ أشكالا متعددة، وهذا مايساعد فى تفسير تطور الشعر العربى من الغنائية، إلى الدرامية عبر وسائط «القص - الحوار»، بل إنه من الطريف أن نربط بين قصيدة الأصوات المتعددة، ودخول الممثل الثانى إلى المسرح تاريخيا. كما أنه لا شك فى أن الوصول إلى الدراما، عبر الشعر الغنائى، لا يتم فجأة، وأن الأمة التى اعتادت الشعر الغنائى لابد لها من طريق طويل للتحول إلى الدراما؛ بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث، وتطويق الانبساط الزمنى فيها بالصراع، والتخلى عن المطلق إلى المقيد..(١).

وحديث «صلاح عبدالصبور» عن حياته فى الشعر يساعدنا فى رصد هذه الظاهرة، دون أن نتقيد بمقولاته عن نفسه، فعنده أن القصيدة نوع من الحوار الثلاثى.. ولما كانت مادة التعبير عندئذ هى الصور المرموز إليها فى كلمات، فقد دخل الطرف الثالث فى الحوار وهو الأشياء، ونعنى بها فى المستوى الفنى كل الموجودات التى تحيط بالشاعر.(٢) لذلك يعترف صلاح عبد الصبور فى أكثر من موضع بأن قصيدة «القناع» كانت مدخله إلى الدراما الشعرية(٣). ولاعتقاده أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثفة منها، ولذلك فإن الشاعرية هى الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحى الجيد(٤). ولذلك فبحث الوشائج الفنية بين القصيدة والمسرحية عنده، يعد مدخلا أساسيا ، لفهم طبيعة مسرحه الشعرى ، بل لفهم وظيفة الشعر والصورة الشعرية فى هذا المسرح.

(٣)

أراد صلاح عبدالصبور أن يشعل الغيظ فى قلوبنا ونحن نتابع «مسافر ليل» لذلك جعلها كوميديا سوداء، وتظل فى شدة سوداويتها إلى أن نصل إلى حالة لا نعرف فيها الفرق بين البسمة والدمعة فنصل إلى الضحكة الدامعة التى تظهر عند أرسطو، أو تعمل علي إيقاظ المتفرج ليحس أن هناك ما هو عجيب، وما هو غير مألوف، وما هو خارق للعادة، ضمن حياتنا اليومية(٥). وصلاح عبد الصبور حين يذيل مسرحيته بتوجيه إلى مخرج النص، يفصح عن هذه الرغبة التى يريد من خلالها للمتفرج أن يخشى عامل

التذاكر ضاحكا، وأن يشفق على الراكب ضاحكا، وأن يحب الراوى ويزدريه ضاحكا كذلك(٦). وهى حالة تمزج بين المأساة والملهاة فى آن.

والمسرحية بذلك تنقل آلية الواقع الإنسانى أعنى تمازج المأساة والملهاة فى حياة كل منا ولا غرابة فى ذلك، لأننا "عندما نصنف المسرحيات على أنها من الكوميديات أو المآسى أو المهازل فإننا فى الواقع نستجيب إلى طبيعة العالم الذى خلقه الدراميون. بالتنوع الممكن وجوده فى كل نوع" (٧). وبذلك تتداخل داخل النوع الأدبى الواحد عدة أنواع تنتج عن جدل الظاهرة الدرامية مع تشكلها، وعن الرؤية الفاعلة وراء الأحداث والصراع واللغة.

وهذه الأنواع الأدبية/المزيج، تهدم القسمة الثنائية المنطقية التى قسمها أرسطو إلى مأساة، وملهاة، بل تثبت تداعى المذاهب التى تقيم تقسيمها للأنواع الأدبية وفق تصورات سابقة أو مجردة ولأنها "كانت تقيم دعائمها على التجريدات: كانت تقيم دعائمها على موقف إنسان معين، وعلى المفاهيم المحدودة لعصر وطبقة، ولأنها كانت توسع هذه المفاهيم المحدودة وفق مشيئتها، دون أن تعى حدود هذه المفاهيم فيجعلها شاملة للعالم أجمع. فكل نظرية جمالية، كانت تعكس – إذن صورة عن حدود المذاهب وضيق آفاقه"(٨)

وقد تغير العصر، وتغيرت الرؤية، وتغير المتلقى والمبدع من حيث توجهاتهما، ووظيفة الدراما عندهما. والملهاة بشكل خاص، تتميز بأنها أكثر التصاقا بالواقع وبفلسفة الواقع الاجتماعى الذى تخرج خلاله. فهى أحد أساليب التفكير والنقد الاجتماعى فى الأساس، بل هى أحد وسائل تعرية الإنسان وواقعه لنسخر من الخطأ، ومادامت حيواتنا دائمة الحركة والتغير، فلابد أن تتغير ملامح ما تعكسه.

لذلك فالكوميديا السوداء أو "التراچيكوميدى" هى "مأساة توجد لتلك القلة الذين يقفون بمعزل عن العالم المخدور، الذين لايرفعون لواء الاستسلام.." (٩) ولذلك أيضا تحمل الكوميديا السوداء موقف المرارة والرفض لدى كاتبها، وفى حالة "مسافر ليل" فنحن أمام مرارة الفضح والرفض للتناقض غير المبرر فى سلوك "عامل التذاكر" ذى التاريخ العريق والقديم فى القتل وسفك الدماء والتضحية بالأبرار لخدمة فكرة نظرية يفترضها الديكتاتور، حتى يتصور المتلقى مدى الفجيعة المتوارثة، التى تمثلت فى النهاية الفاجعة

"لعبده"" والشاعر الذى يصنع النهاية الفاجعة للأبطال، والجمهور الذى يستجيب للنهاية الفاجعة للأبطال، لابد أن يتصوروا أن الحياة فاجعة للأبطال، وهذا التصور لايمكن تفسيره من وجهة البطل ذاته، بل من وجهة انعكاس الحياة على نفسية البطل وشخصيته" (١٠).

ونرى هذا الانعكاس في شخصية الراكب المرعوب الضعيف الذي تحول إلى خانع يتذلل بلا مقاومة حتي مات مقتولا بريئا، ويتضح الانعكاس نفسه فى خوف الراوى وحيرته، وتردده بين الفعل وعدم الفعل فى نهاية المسرحية.

– "ماذا أفعل

– فى يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلا تعليقاتى

ماذا أفعل؟!

ماذا أفعل؟!

(ص ١٠٠)

وهنا تشير الكوميديا السوداء، إلى سوء مصير من يحاكى هذه الشخصية الضعيفة، فالواجب أن تقاوم، لا أن تستسلم للموت، وتلقى هذا المصير.

٤ – النص والرؤية :

يحاول "صلاح عبد الصبور" فى "مسافر ليل" أن يخلق شكلا دراميا يستوعب فكرة إنسانية، تستعين بالتقنيات المسرحية والشعرية، وتشكل رؤيته للواقع الاجتماعى المر الذى أنتج عبد الصبور خلاله هذا النص، أعنى ما بعد يونيو "١٩٦٧".

واختيار الشكل الفنى اختيار اجتماعى بالضرورة، لأنه موقف "دال" علي ما يود أن يشكله داخل البنية العميقة للنص، ومن هنا يكون نوع التقنيات وكيفية التشكيل، موقفا اجتماعيا ودراميا فى آن.

يحاول عبد الصبور أن يصوغ موقفا إنسانيا عاما، وهو الصراع المستمر طوال عصور التاريخ بين "القوة/ الفعل" وبين "الضعف/ السلبية". ولذلك يتوسط بوسائط تعينه –

فنيا - على السيطرة وتوجيه الشخصيات نحو الصراع، الذى تأزم منذ المشهد الأول، حتى نهاية المسرحية، أعنى مقتل (الراكب - عبده - الضعف - السلبية) بيد (القوة / الفعل / التسلط).

جرد "صلاح" الشخصيات، وجعلها رموزا لأشياء متعددة، تجتمع فى كل واحدة منها عدة شخصيات، فهذا "الكمسارى" يستقطب : الاسكندر، هانيبال، تيمور لنك، هتلر، متلر، جونسون، مونسون، بكل ما تحمله كل شخصية من سياقات تاريخية واجتماعية وسياسية حتى استوت كشخصية تاريخية ذات أبعاد، لاتمثل شخصها، بل تمثل شريحة كاملة فى بعض الأحيان، وفى أحيان أخرى تمثل فترة تاريخية عاشتها أمة من الأمم، أو عاشها العالم كله، كما نلاحظ فى "هتلر"، و "الاسكندر".

وتأخذ الشخصية (الكمسارى) قناعا تجريديا، يحولها إلى وجه درامى يستوعب كل هذه السياقات والشخصيات، ويلمز المؤلف بهذاالتشكيل عمق "التسلط" "الظلم" الذى يقترب جرائم القتل (قتل .... وسرقة بطاقته الشخصية) ويضحى بالمستضعفين السلبيين الخائفين (الراكب الأعزل).

وقد ساعد "التجريد" على جعل هذه الشخصيات تجليات أو (وجوها) تتوازى مع (الستراات) العشرة المتعددة الألوان، والتى يلبسها رجل واحد يمثل هذه الستراات العشرة، ويوحدها - رغم ألوانها - ورغم وجود درجات تنتهى بعشرى السترة وتبدأ بواحدى السترة، إلا إنها تظهر لنا من خلال حوار الراكب والكمسارى خدعة "لونية" و "رقمية" تخفى جوهر شخصية واحدة (الكمسارى) كما أخفت الأسماء التاريخية الكثيرة التى ذكرها المؤلف على لسان الراكب، فى أول نطق له، دلالة واحدة، على التسلط.

ويكشف هذا التجريد المزدوج للشخصية التاريخية وللشخصية الدرامية عن صدور هذا التعدد من فكرة واحدة هى (امتداد جوهر الصراع عبر العصور) كما ذكرنا فى البداية. ولذلك تأخذ الشخصية الدرامية فى مسافر ليل بعدا رمزيا مهما، يجعل التوازى بين الكمسارى وشخصيات التاريخ الظالمة، واضح الدلالة على موقف المبدع الذى سيتضح أكثر فأكثر عبر حركة الصراع حتى النهاية التى اختارها والتى أرهص بها منذ البداية على لسان الراوى :

- "معذرة ... لاينفصل الإنسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء".

ثم يفصح عن المغزى الفكرى المقصود بداية، من التجريد والترميز، على لسان الراوى:

- "ولذلك خير ان ننسى الماضى
حتى لايحيا في المستقبل
حتى لايخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه"

(ص٦٢)

التاريخ قد كرر نفسه فى نهاية النص، بمصرع الراكب بخنجر عامل التذاكر وهو رجل "عليه سيماء البراءة التى تثير الشبهة" ص٥٩. لتكمل ملامح المأساة المضحكة "السوداء".

ويقف الراكب على الطرف المقابل من الصراع، شخصية بلا ملامح خاصة لأنه "نموذج" .. "للإنسان الذى بلا ابعاد، الإنسان الذي لانستطيع ان نصف إلا ملامحه الخارجية، فتقول إنه بدين أو نحيف، طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر وكل هذه الأوصاف سواء" ص٥٩، لان المطلوب من رسم هذه الشخصية - كغيرها - فى مسافر ليل، أن تصبح شخصية مجردة رامزة، لا شرقية ولا غربية، إنها الإنسان "المنضغط" تحت التسلط".

من أجل ذلك، جرده عبد الصبور، من الاسم، والصنعة، وجعله يسافر نحو مكان ما، ليدخل من خلال التجريد والترميز إلي "الفكرة" "المغزى" فيصفه منذ بداية كلام الراوى "بالبطل ا لمهرج" وهذا التناقض المقصود، يساعد إلى حد كبير فى فهم الوظيفة الدرامية لهذه الضحية التى تمارس حياتها بلا وجهة، ولا تفهم أعداءها، فقد استخرج الراكب

قطعة الجلد التى دون فيها التاريخ فى عشرة أسطر "تتوازى مع السترات العشرة، التى تميز بها "بائع التذاكر القناع" وهو البطل النقيض للراكب ثم أخذ يقرأ أسماء الشخصيات التاريخية "رموز الظلم" التى تحضر له متمثلة فى قاتله "عامل التذاكر" الآتى بشكل سحرى، إذ يستدعيه اسمه ويظهر فجأة مازجا بينه وبين الإسكندر بصورة خاصة:

- "الراكب

- الإسكندر ... تك تك تك تك
الإسكندر .. تك تك تك تك /

عامل التذاكر

- من يصرخ باسمى، من يدعونى
من أزعج نومى فى زاوية العربة
انت؟

الراكب

- معذرة .. من انت؟

عامل التذاكر

- انا الإسكندر" (ص٦٢/٦٣)

ويستمر هذا المزج بين الإسكندر وعامل التذاكر حتى مقتل الراكب وتازم موقف الراوى.

أما شخصية الراوى فتبدو فى "حلة عصرية" لتكون شاهد عصر المؤلف على التاريخ واستمرار العلاقة بين طرفى الصراع فيه. ومع ذلك "فوجهه ممسوح بالسكينة الفاترة"، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية." ص٥٩.

ويقف الراوى طوال المسرحية فى حالة "فرجة" و "وصف" و "عدم مشاركة في الاحداث" حتى تفرض عليه المشاركة فى الاحداث، وفى هذه اللحظة لايعرف طريقه للمشاركة، لان ضجر عامل التذاكر (الإسكندر) يحكم الموقف.

وعندئذ يظهر البعد الرمزى لشخصية "الراوى" أعنى كونه رمزا لأهل هذا العصر،

والمتمثل فى جمهور صالة العرض إذ يقول كاشفا عن قناعه، فاضحا تجريد ملامحه وتغريبها :

- "الراوى (متجها إلى الجمهور) :

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

فى يده خنجر

وأنا مثلكم أعزل

لا أملك إلا تعليقاتى

ماذا أفعل؟

ماذا أفعل؟

النهاية. (ص١٠٠)

ولا شك فى أن النهاية المتسائلة تكشف عن مصير "للراوى" يشبه مصير "الراكب". ولقد كشف عبد الصبور عن هذا الهدف التقنى والفكرى فى تذييل المسرحية قائلا : "لست أريد فى هذه المسرحية أن أقدم نماذج من البشرية. واتخاذ النموذج أساسا للعمل المسرحى يعنى درجة من التجريد، تماما مثل الفكاهة أو النكتة، حين تجعل محورها، نموذجا يواجه نموذجا آخر، فتكشف بهذا التجريد لب التناقض". ص١٠١.

وقد حقق "عبد الصبور" درجة عالية من التجريد فى رسم الشخصيات، وكان لتجريد الشخصيات وتحويلها إلى نماذج موازية ورامزة لشخصيات الواقع أو التاريخ، أثر كبير فى لغة "الحوار" والتفاهم فيما بينها. فقد مسحت الشخصيات من الداخل، ولم تفصح عن مكنوناتها فى الحوار، وإن استعاض عبد الصبور عن ذلك، بوصف الراوى لما لم تقله الشخصية، حتى أننا نجد الراوى يبدأ حواره بوصف خارجى دائما، ليلفت نظر المتلقى، ويربط بين الأحداث، فتحولت شخصية الراوى إلى تقنية مساعدة أكثر منها شخصية مسرحية، واقترب من وظيفة السرد "التى تقع على عاتق المؤلف فى المسرح دائما"، ولذلك نجده يبدأ حواراته بمثل (*) "معذرة" (١٠) "المشهد يتلخص فيما يأتى" (١٥)، " قال الراكب فى نفسه" (١٨) فلننتبه الآن (٣٣) "هذا ليس صحيحا

معذرة لمقاطعته" (٦١) "إنى أحفظ هذه الكلمات" (٦٣) "لا أملك أن أتكلم وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى بالصمت المحكم" (١٣٠) وغيرها.

وتكشف هذه المداخلات - على لسان الراوى - عن وظيفة الراوى كتقنية مسرحية وحيلة درامية تلم شتات النص، وتسمح للمؤلف أن يتدخل فى سير الأحداث كلما رأى حوار طرفى الصراع (العامل / الراكب) يحتاج إلى ربط درامى: أو تعليق، ثم إنه يستفيد بهذه الشخصية / التقنية فى ربط الصالة بالنص المعروض.

وحينما نتتبع حوار الراوى، نكشف أنه يطول في معظم الأحيان. فقد بدأت المسرحية بحديث طويل منه (١) بسط فيه خلفية المسرحية، ثم التعليق، والوصف (١٣) ثم تلخيص المشهد السابق تمهيدا لنقلة درامية (١٥) ثم التفسير والشرح لداخل الشخصية (١٨) لأن المؤلف آثر التجريد والترميز كما قلنا سابقا، ثم التنبيه على ما سيحدث (٣٣) أو تحليل فكرة خارج الحوار (٤٥) أو شرح مستوى التاريخ وتناقضهما (٦١) أو استخدام التراث فى سياق مناقض له، يساعد علي النقد والتغريب فى آن (٦٣) ثم إيقاظ المتلقى (٦٥) أو وصف حركة لاترى إلا عند تمثيل النص فقط (٦٩) وهكذا.

ولكن، يجب أن نلاحظ تراجع دور الراوي ووظائفه التقنية حينما يشتد الحوار بين طرفى الصراع الأساسيين بشكل لايسمح باشتراك طرف ثالث كالراوى لأن المواجهة تتم مباشرة ولاتحتاج لمن يصنعها.

ولقد خدم التجريد الفكرة الإنسانية التى يحاول عبد الصبور بثها فى ثنايا النص، لأنه حول الشخصيات إلى نماذج تصلح أن تكون فى أى زمان أو أى مكان، باستثناء تعليقه عن الراوى، الذى أوضح خلاله تعاصر الراوى مع زمن كتابة النص، وساعده التجريد على التعامل الخارجي مع الشخصية - دون أن تسطح - الأمر الذى يفسر النقلات المفاجئة والسريعة التى تقفز بالحدث والشخصية إلى لحظات ليست مترتبة على ما سبقها، بل تتجاوزها وتقفز عليها. كلحظة ظهور الإسكندر بمجرد قول اسمه فى شكل عامل التذاكر، ص ٦٢ / ٦٣ ولحظة قفز عامل التذاكر من طلب التذكر إلى الحديث عن إرهاقه فى العمل ص٦٩ / ٧٠.

وكان لهذا القفز، وظيفة درامية، بالطبع، فقد ساعد على التغريب، وفقدان الألفة،

الامر الذى كسر فى نفس المتلقى عادة التلقى، والاستسلام للنص، وأجبره على التفكير فيما هو قائم، وتحكيم العقل فى هذه المشاهد المتلاحقة ذات اللحظات غير المنطقية وغير المعقولة، فى حين "أن التوصل إلي تغريب الحادثة أو الشخصية يعنى قبل كل شىء وببساطة، أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بدهى ومألوف ، وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها . . / . . وبالتالى فالتغريب يعنى إبراز الملامح التاريخية، وتصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة" (١١) أى أن هذه الأحداث والشخصيات ليست هدف هذا التغريب والتجريد عند عبد الصبور، إنما اكتشاف قانون الصراع هو الهدف لأنه يساعد على "الإسقاط التاريخى" ، أى إسقاط الحاضر فى الماضى والعكس، لخضوعهما لقانون واحد، على الرغم من خوف "الراوى" من تصديقنا لمبدأ تكرار التاريخ لنفسه.

لذلك كان الإسقاط إحدى وسائل نقد الواقع، ولمز الطرف المشابه لرمز التسلط، الذى يتحول قاضيا (وخصما في آن) فها هو عامل التذاكر - على لسان الراوى :

الراوى - العامل يستخرج "نجمة مأمور" أمريكى من جيبه.

ويعلقها فى صدره

يتحول عن مقعده حتى يجلس فى وجه الراكب

يسحب رفا من تحت المقعد

يصنع منه مائدة، ينشر أوراقا. . . / . . .

عامل التذاكر - ياعبده (الراكب)

قف واسمع وصف التهمة.

أنت قتلت . . . .

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والى القانون

فى هذا الجزء من العالم (ص٨٢ / ٨٣)

ثم نعلم فى نهاية المسرحية أن هذا الرمز (التاريخ، الدراما، الواقع) يعلم براءة المتهم

ومع ذلك يقتله، لأن القاضى هو القاتل الحقيقى، ويظهر فى هذا الحوار ما يبطنه النص فيما قبل:

الراكب – أقسم.. أنى.. لم أقتل.. لم أسرق

عامل التذاكر – أعلم هذا يا أنبل مخلوق

هل تدرى من قتل .. وسرق بطاقته الشخصية

لا.. لن أكشف أمره

لكن لا بأس

افتح عينيك لآخر مرة

انظر آخر نظرة.

«يفتح العامل السترة الملاصقة للجلد، ومن بين جلده وثوبه يخرج البطاقة البيضاء، ويلوح بها أمام عينى الراكب المحتضر الذى يسقط ميتا بعد نظرته الأخيرة» .(ص٩٩)

وهنا يبدو الصراع الدرامى الثنائى متوسلا بالرمز فى كل حوادثه، وشخصياته، كما أن هناك علامات فى طريق التلقى تساعدنا على فهم الإسقاط الحادث، وربط هذا التجريد والترميز بالواقع المعاش. فلا ضير أن يستفيد «عبد الصبور» من جو «التغريب و«اللامعقول» لخدمة قضيته الأساسية وهي بيان صراع (القوى X الضعيف) (زهوانXعبده) ولا ضير أن يحمل عامل التذاكر (الرمز والقناع) نيشانا أمريكيا أو أن يقول على لسان عشرى السترة:

«– راجعنا كل ملف

سجلنا كل مكالمة تليفونية

صورنا كل خطاب

أمسكنا بالآلاف

عذبنا عشرين لحد الموت

وثلاثين لحد العاهة

وثمانين لحد الإغماء لكن لا جدوى

....

اعترف قليلون

مائة فيما أذكر /

لكن لا جدوى » ص٩٣/ ٩٤

ومن المنطلق نفسه -بيان قانون الصراع- حاول « عبد الصبور » أن يضخم صورة « زهوان - عامل التذاكر - التسلط » فى مواجهة الفأر المذعور (عبده) وأن يعطيه إدارة الصراع داخل المسرحية كلها، ولذلك جعل لغته لغة المحقق العقلية المنطقية فى ظاهرها، وجعله يستعين بالمستوى الانفعالى من اللغة فى مواقف تحتاج إليه، بالإضافة إلي طول حوارات العامل: فنجد حواراته الطويلة كثيرة تسمح له بالحديث المفصل وإضافة التفاصيل والجزئيات، خاصة فى حوار (١٤) الخاص بفخره بذاته، و(٢٦) الخاص بالتأثير السلبى على الراكب، وفى (٣٠) يصف حالة تعبه من وظيفته الصعبة أو (٣٢) استرجاع ما دار له في ليلة قبل مجيئه إلى العمل أو (٤٤) تهيئة عبده للتحقيق والمحاكمة. فى حين تجد الراكب قليل الكلام مقتضب العبارة لا حول له ولاقوة، أمام المحاكمات سابقة التجهيز، فله مقطع طويل واحد (٢) حين يقرأ التاريخ، ولو راجعنا حالة الحوار، وجدنا الراكب ينطق بكلمة أو سطر أو عدة أسطر قليلة وكلها فى خدمة الطرف النقيض له، فهو دائم الاستعطاف والاستمالة (١٩) والتذلل (٢٣) لأن خارج الشخصية ضاغط على حوارها، ولايعطيها فرصة الدفاع عن نفسها، لذلك نجد حوارات الراكب ردود أفعال على عامل التذاكر، مما حول الراكب إلى أضحوكة (البطل المهرج) ولأنه ضحية، تضاعف فينا الشعور بالمأساة، والرؤية الكابوسية التى تدفعنا لاستنكار ما يحدث.

ويقود الحوار إلى اللغة فى « مسافر ليل » وهى لغة تستوعب المواقف المناطة بها، وقد شكلت رؤية المؤلف محققة في ذلك توازنا بين لغة الشخصية والسياق الواردة فيه، فهى تتحرك مع الشخصية والحدث، بحيث نستطيع أن نمايز بين استعمالات وتوظيفات متعددة للغة « مسافر ليل » فى حالة شعرية مكثفة شملت المسرحية كلها وتوزعت على ألسنة المتحاورين والراوى.

وكانت الاستخدامات المتعددة متوازية مع المناسبة والسياق، ونلاحظ أن لغة « عامل التذاكر » كانت انعكاسا ملائما له، فقد ناسبت لغته تكوينه « المركب » و« المعقد »

و« السريع التحول » وظهرت الصورة الشعرية مساعدة له على الإقناع والتأثير على « الراكب » الأمر الذى أعطى الصورة الشعرية وظيفتها الدرامية، أى أنها تخدم تشكيل البنية العامة للمسرحية وتتحول الصور الشعرية إلى بنيات دالة على المتحدث والموقف كليهما.

وتجد أن حوارات العامل في مجملها تحمل استخداما جوهريا للصورة الشعرية لايمكن الاستغناء عنه أو استخدام مستوى آخر للغة، فمن البداية (٧) يبدأ بالمبالغة والفخر، ثم (١٢) بالتهديد والربط بين عالمين متناقضين، ثم يسترجع ماضيه (١٤) خالطا بين عدة عوالم نفسية وفكرية، جماعها التناقض أيضا. ثم نراه فى (٢٦) يصف حالة ذعر الراكب ثم تتوالى حواراته فى (٣٠)، (٤٤)، (٥٨)، (ط٦)، (٦٤)، (٩٥)، (٩٧)، (١٠١)، (١١٣)، (١١٧)، (١٢٥)، (١٢٩)، وهي حوارات تحاول التأثير على الراكب مستخدمة عدة مستويات لغوية مستعينة بالصورة الشعرية لتشكيل المبالغة والمقارنة والاقناع العام حتي يتقبل الراكب الموت الظالم في يسر واستسلام.

وخلال ذلك نجد الجمل المباشرة ملائمة لحس اللحظة، لحظة الإقناع بالمنطق بقول العامل مثلا:

« - اسمع يا عبده
فلنتحدث فى هذا الموضوع الشائك كصديقين
كرفيقى رحلة
بدلا من أن نتحدث خصمين كما يفرض هذا الوضع المؤسف.
راكب وعامل تذاكر
إيه.. أوسع لى جنبك
وسأخلع سترتى الرسمية حتى لاتخشانى » (ص٧٣)

فى حين تجده أكثر انفعالا عند الحديث عن متاعبه الخاصة:

« - هذا عملى. عملى مرهق
ينزعنى من فرشى فى بطن الليل
يحرمنى من نومى.. أشهى خبز فى مائدة الله
أحيانا لاتحوى القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتشرون كأجولة ملقاة في مخزن قطن

تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس

كبطن الحوت الميت » (ص٦٩)

وعلى الطرف المقابل نجد لغة الراكب، لغة غيرية باستمرار، تراعى محدثها، دون أن تكون صادقة مع نفس قائلها، وفى ذلك دلالة على موقف مراعاة مقتضى الحال ومحاولة التوازن النفسى والتحدث بالمنطق البسيط حتى لايحدث خطأ فى النطق يغضب منها عامل التذاكر، لذلك اتسمت لغة الراكب بالمبالغة والمباشرة في آن لأنها ليست تعبيرا عن انفعاله، بل محاولة لتهدئة انفعال العامل.

يقول مثلا:

« – سامح جهلى يا مولاى

ما معنى هذه الكلمة ص٩٢.

– أرجوك لاتأكلها أرجوك » ص٧٨

– لا.. لم أفعل

مظلوم مظلوم

إنى أطلب عشرى السترة ذاته

أطمع فى عدله » (ص٨٣)

وهكذا تتوالى حوارات الراكب كردود أفعال وليس فعلا يتطلب الانفعال والتعبير عنه فقط.

أما لغة الراوى فلابد أن تكون أكثر الاستخدامات شعرية، لأنها لغة الشاعر فى الأساس، لغة المعلق والواصف لكل ما يحدث لذلك أقول إن لغة الراوى فى النصف الأول من المسرحية، غيرها فى النصف الثانى لأنه ترك المجال للمتحاورين وكان تدخله قليلا وقد عبر عن موقفه منذ المشهد الأول وحتي التحم طرفا الصراع.

لذلك ابتعدت لغة المسرحية عن التكرار، أو الإطالة في الحوار، واحتفظت لنفسها بتوال لغوى متدفق يقترب من تدفق القصيدة الدرامية التى أجاد صلاح عبد الصبور » حبك محاورها، وتوظيف أصواتها وشخصياتها.

الهوامش

أولا- المصادر

(أ) – دواوين:

– الناس فى بلادى، دار العودة، بيروت – ١٩٧٢.

– أحلام الفارس القديم، دار العودة، بيروت ١٩٧٢.

– تاملات فى زمن جريح، دار العودة – بيروت ١٩٧٢.

(ب) مسرحيات:

– مسافر ليل، دار النهضة العربية، ١٩٧٣.

ثانيا- المراجع

(١) جلال الخياط: «الأصول الدرامية للشعر العربى» وزارة الثقافة بغداد، ١٩٨٢ ص٣٢.

(٢) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر، دار العودة، الطبعة الثانية ١٩٧٧ ص٢٩ ط.

(٣) نفسه، ص١٨٨.

(٤) نفسه ص٢١٦.

(٥) برنكو: مسرح الطليعة ترجمة: يوسف إسكندر دار الكاتب العربى ١٩٦٧ ص٢٩.

(٦) صلاح عبد الصبور: «تذييل مسافر ليل» دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٣ ص١٠١.

(٧) دوسن: «الدرامة والدرامى» ترجمة عبد الواحد لؤلؤة وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١ ص٤٨.

(٨) هنرى لوفافر: «علم الجمال» ترجمة محمد عيتانى، دار الحداثة بيروت، بدون تاريخ ص١١.

(٩) كليفورد ليج: «المأساة» ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدى، بغداد، وزارة الثقافة والفنون ١٩٧٨ ص١٠٦.

(١٠) شكرى عياد: «البطل فى الأدب والأساطير» دار القلم، ١٩٦٥ ص٦٠.

(١١) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى «ترجمة: جميل نصيف، بيروت، ١٩٧٠ ص١٥٢، ١٥٣.

* – نستعيض هنا برقم الحوار عن رقم الصفحة داخل النص مع ملاحظة ان المسرحية كلها مائة وستة وعشرون حوارا.

رابعا - جماليات المكان
فى مسرح عبد الصبور

١- مدخل نظرى

لانريد بجمالية المكان ذلك المنحى الشكلى الذى اتسمت به الاتجاهات النقدية الجمالية طوال القرن الماضى أو هذا القرن. ذلك ان الجمالية هى بحث فى نسق العناصر المكونة للظاهرة، لبيان الوظيفة التى تقوم بها داخل العمل الادبى بشكل عام.

وجمالية المكان يمكن ان تدرس فى القصيدة كما تدرس فى النص القصصى أو المسرحى. وإذا كان المكان عاملا مشتركا فلابد ان نجده بأشكال متناسبة فى كل نوع من هذه الانواع، فهو عنصر جوهرى فى الاعمال القصصية والمسرحية. وتتميز المسرحية (المسرحية الشعرية بخاصة) بدور جوهرى للمكان، حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دورة الفعل والظروف المحيطة به.

ويتداخل فى المسرح الشعرى دور المكان فى العناصر المسرحية مع دوره فى العناصر الشعرية؛ حيث تعتمد الاولى (أى العناصر المسرحية) على وحدة من وحدات أرسطو (الزمان- المكان - الموضوع)، وتضيف إليه الثانية (أى العناصر الشعرية) بعد الصورة الشعرية التى تختزل الزمان والمكان داخلها.

ولابد ان نشير فى هذا السياق إلى الارتباط الجوهرى بين الزمان والمكان، إذ فى بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، فى حين ان كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات فى أماكن استقرار الكائن الإنسانى الذى يرفض الذوبان، والذى يود حتى فى الماضى -حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة- أن يمسك بحركة الزمن. إن المكان. فى مقصوراته المغلقة التى لاحصر لها، يحتوى على الزمن مكثفا، وهذه هى وظيفة المكان»(١) تجاه الزمن، إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص، وبنوعه الأدبى، بل بالموضوع المعالج أيضا.

والمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لايكون فى لامكان، إنه فى مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات. وهنا يكشف المكان عن

وظيفته الأساسية فى المسرحية، وهى الخلفية الدرامية للنص حيث يشير نوع المكان إلى اختيار خاص للخلفية التى يقصد الكاتب الدرامى إجراء أحداثه وصراعه عليها، ولاشك فى أن الصورة الشعرية، بتكوينها «الزمان»، تزيد من خصوصية اللحظة الدرامية، حيث يشير البعد المكانى (وزمانه) فيها إلى عالم المتكلم، أو «المحاور»، وهو جزء بالضرورة من عالم النص كله.

ونشير هنا إلى البعد النفسى «للمكان» داخل النص، وداخل الصورة الشعرية! إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية، والعقائدية التى ترتبط بالمكان ولاتفارقه؛ حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به. لذلك فاختيار الكاتب الدرامى -وغيره- لأماكن خاصة يستتبع أن ينهض وعينا بالحوار معه.

ولعل أطلالنا فى شعرنا العربى القديم، مازالت تقوم بهذا الحوار؛ واستبعادها عند شعراء الحداثة يقوم بدور معاكس، يستهدف الرفض: رفض المكان وسياقاته، وما يرتبط به فى مواجهة من يعيش شعريا مع هذه الأطلال. ومن هنا يشحن المكان بموقف معه أو ضده، أو بالتجاوب معه أو الازورار عنه.

ويكشف المكان عن تواصل زمنى معه، فلا مكان بدون زمانه -كما أسلفنا- فى نفس الوقت الذى تدمر الصورة الشعرية العلاقة المنطقية بين الماضى والحاضر والمستقبل وتتحول إلى «زمكانية» وجودية خاصة بتكوينها وهى قادرة على أن تحول الزمان إلى مكان، والمكان إلى زمان بفضل ما تتميز به من قدرة على تخطى حواجز الزمان والمكان، وإبدالهما فى وجود جديد، وهى بذلك قد تخلق موقفا دراميا بما ترسمه من مكان وزمان قد يمتد من الصورة الشعرية المفردة إلى الصورة الشعرية العامة التى تحتوى النص كله، وتخلق وحدة «الجو» مع المكان لذلك تتفاعل الصورة الشعرية – فى هذا السياق– لخلق بنية النص مع بقية التقنيات، ومن ثم «فالحكم على الصورة الشعرية فى التراجيديات يكون وفقا لدرجة التناسب الموجودة بين الصورة وبين الموقف الدرامى الذى تخلقه. ويمكن للموقف الدرامى أن يسمح باتساع أغنى للصورة الشعرية»(٢) ولاشك فى أن المكان وسيط مشترك بين بنية الصورة وبنية النص.

لذلك فجماليات المكان فى المسرح الشعرى ذات طبيعة مزدوجة، فهى من ناحية

تتعامل مع المكان كإطار (يشترك مع الزمن)، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة الشعرية. من هنا كانت جماليات المكان تشكيلية وظيفية ويقدم المكان حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التى يخشى معالجتها؛ وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفى المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله. وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار، ليبث الرمز نفسه، ويهرب، بل يتسرب من خلاله أو ينقده.

وهنا نشير إلى المكان الأصيل ، واقع المبدع الجغرافى الأليف ، وإلى المكان المضاد له ، أو البديل لكليهما ، ذلك أن القرية غير القرية الحديثة وغير المدينة ، والسجن والبحر غير الساحة وبيت العائلة ، ولكل مكان من هذه الأماكن أن يحمل دلالته وسياقاته ، كما أسلفنا ، لذلك سنعالج المكان فى المسرحية الشعرية كدالة ، ورمز ، وقناع ، من خلال التعرف على وظيفته التقنية والدرامية . وبذلك تشترك القصيدة ، وغيرها من الأنواع الأدبية فى التشكيل المكانى لأنه فى هذا التوقيت يكون « كالتشكيل الزمانى ، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها ، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق فى تشكيل الطبيعة ، والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء ، ووفقا لتصوراته الخاصة »(٣) . وتلك التصورات قادرة عند التشكيل أن تجعل المكان بطلاً دراميًا كما فى بعض المسرحيات .

٢ـ ثنائية البيت والسجن

يرتبط المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور بالموضوع المعالج ، حيث يختار من مادة الموضوع المكان الذى يمثل وحدة تكوين لمشهد أو فصل . كما نجده فى بعض المسرحيات يتجه إلى تجريد المكان وتغريبه . وهنا تظهروظيفة المكان فى مسرحه .

ففى مأساة الحلاج نحن أمام « ساحة فى بغداد » و« سجن » ، و« محكمة » ، و« بيت الشبلى » . وهى أماكن تمثل وحدات عامة ، أو مشاهد عامة خرجت من طبيعة الأحداث التاريخية التى توالت فيها أحداث موت الحلاج .

ثم ينتقل عبد الصبور إلى أماكن مختارة من حياة بعض الصحافيين فى ليلى والمجنون ، وينتقل من التاريخ ، تاريخ المتصوفة ، إلى واقع الحياة فى مصر قبل ١٩٥٢،

لذلك نجد الاماكن تبدأ من « قاعة تحرير » ، ثم « مقهى وحانة » ، ثم « بيت حسام » . وفى هذا السياق يستدعى « بيت أمه وأبيه » على لسان سعيد الشاعر ليقارن بين أمه وبين ليلى ، وينهى المسرحية فى « السجن » .

وفى الأميرة تنتظر نحن فى « وادى السرو » ، حيث تعيش الأميرة مع وصيفاتها الثلاث ، فى « كوخ » يقع على طريق فى غابة ، وتنتهى المسرحية والأميرة ووصيفاتها يستعددن للخروج من الكوخ تجاه القصر الورد ، قصر والدها القديم ، بعدما قتل القمندل السمندل الشرير ، مغتصب ملك أبيها .

وفى مسافر ليل يتوحد المكان مع الزمان ، فيتحولان لشئ واحد ، على خلاف بقية مسرحيات عبد الصبور؛ فالحوادث كلها تدور فى «عربة قطار» تمضى بعد منتصف الليل. وهنا يطلق المؤلف تجريداته حتى النهاية ، فيكون القطار فى سيره هو الزمان ، وهو المكان فى آن ، ولا ينتقل المكان فى القطار إلا مع الاسترجاع ، خاصة على لسان عامل التذاكر .

وفى آخر مسرحياته ، بعد أن يموت الملك ، يكون المكان فى « قصر الملك » ، وفى «قاعة العرش » وفى « حجرة نوم الملك » فى الفصل الأول ، ثم « نهر » و « كوخ » حيث يجلس الشاعر والملكة ، وأخيراً تتحول « قاعة العرش » إلى « محكمة » ، وتنتهى المسرحية وقد تحول القصر فى « قدمه وتهدمه » إلى قصر جدير بالملكة والابن والشاعر صانع المستقبل .

ونلاحظ على المكان فى هذه المسرحيات ثباته ـ بشكل عام ـ فى ثيمات نجدها فى كل مسرحية ، سواء برسمها داخل المشهد ، أو بالإخبار عنها فى السرد ، أو فى الصورة الشعرية .

أول هذه الثوابت ثيمة « البيت » أو « المخدع » أو « حجرة النوم » فبيت الشبلى فى (مأساة الحلاج)، نجده بيت حسام وبيت الشاعر الأول فى (ليلى والمجنون) ونجده فى مخدع الملك فى (بعد أن يموت الملك). ونجدها بالتلميح فى (الأميرة تنتظر) و(مسافر ليل). حيث يتحول كرسىَ الراكب وعامل التذاكر إلى مخدع أيضًا ، حيث نلاحظ ـ فى بداية المسرحية ـ الوصيفات وقد قمن بعمل الحفلة للأميرة . ثم يعالج المؤلف السرد فيقول :

« تجلس الوصيفتان الأولى والثالثة على الأرض فى الظلام ، وتنهض الأميرة متهادية

لتتمدد على المائدة فى « وضع إغراء » بحيث تبدو « المائدة » « كسرير » وتختفى الوصيفة الثانية لحظة لتعود وعلى وجهها قناع رجل فى كمال العمر »[٤] .

(٢/٣٩٦)

وهو نفس الوضع الذى نجد فيه ليلى مع سعيد ومع حسام فى الفصل الأخير من (ليلى والمجنون) ، كما سنجده مع الملكة والشاعر فى مشهد الكوخ فى الفصل الثانى من (بعد أن يموت الملك) .

أما فى (مسافر ليل) ، فتتحول كراسى العربة إلى مخادع وأسِرَّة . هاهو عامل التذاكر (الإسكندر) يرد على ما يستدعيه من ذاكرة التاريخ :

« من يصرخ باسمى ؟ من يدعونى ؟

من أزعج « نومى فى زاوية العربة ؟ »

(٢/٦٢٢)

وثيمة (المخدع) (السرير) و « حجرة النوم » ثيمة متكررة عند صلاح عبد الصبور فى قصائده أيضًا . بل نجد جذورها فى « مذكرات الملك عجيب بن الخصيب »، وغيرها من القصائد . وهى أيضًا ثيمة متكررة فى مسرحه كله - كما أسلفنا - حتى فى مأساة الحلاج إذ يتحول الصليب فى أول مشهد من المسرحية إلى صورة النائم . بل الغارق فى النوم ، يقول :

« الفلاح : شيخ مصلوب

الواعظ : يبدو كالغارق فى النوم /

التاجر : عيناه تنسكبان على صدره

الواعظ : وكأن ثقلت دنياه على جفنيه

أو غلبته الأيام على أمره

التاجر : فَحَنا الجذع المجهور ، وحدق فى التراب

الواعظ : ليفتش فى موطئ قدميه عن قبره »

(٢/٤٤٩-٤٥٠)

فحتى الحلاج ، المصلوب يبحث عن قبره بعينيه النائمتين ليستريح ويرقد . لذلك ، نلاحظ أن ثيمة « النوم » و « حجرة النوم » و « سرير الملك » و« المائدة »، و« السرير »، ثم النوم فى ركن عربة القطار ، ونوم الأميرة مع الرجل « القناع » ، وليلى مع سعيد ، وأم الشاعر مع زوج (غير أبى الشاعر) ، والملكة مع الشاعر ليهبها الطفل المستقبل ، نقول كل هذه الثيمات تكاد تكون ثيمة واحدة تأخذ تجليات مختلفة ، لكنها على كل حال ترتبط بالجنس داخل كل السياقات التى ورد فيها ذكر امرأة مع رجل ؛ وذلك حتى فى قصائده . كما ترتبطت هذه الثيمات بمحاولة « خلق الحب » أو « الطفل » كما فى الأميرة تنتظر ، وفى بعد أن يموت الملك ، وليلى والمجنون . أما فى مأساة الحلاج فهى ترتبط بعالم روحى يستدعى فيه عبد الصبور صورة المسيح صليبًا . وفى مسافر ليل نحن أمام رمز كبير يتوازى فيه النوم فى زاوية العربة مع نوم الشخصيات فى زاوية التاريخ كما نجد العبارة الشعرية على لسان عامل التذاكر تفسر ثيمة النوم بأنه :

« أشهى خبز فى مائدة الله »

(٦٣٢/٢)

ويهمنا المكان هنا لأنه ثيمة أساسية فى تشكيل مسرح صلاح عبد الصبور . كما أنه مكان نوعى له سياقاته الحلمية والطفولية التى تنسرب إلى تشكيل المشهد والنص ، حيث البيت والراحة والاستقرار أو المتعة والدفء الإنسانى والألفة حيث « يشحن البيت الذى ولدنا فيه بقيم الحلم التى تبقى بعد زوال البيت . تتجمع مراكز الوحدة والضجر والأحلام ، وهو أكثر ديمومة من ذكرياتنا المشتتة عن البيت الذى ولدنا فيه » . ولذلك نلاحظ أن دلالة الاسترخاء والراحة عامة لهذه الثيمة ، فى الوقت الذى يأخذ فيه هذا المشهد مكانا مهما فى المسرحية ، ويأخذ المكان المرتبط به دورًا أساسيًا فى تشكيل النص ، إذ ـ كما ألمحنا ـ لاتخلو مسرحية عنده من إحدى تجليات هذا المكان .

ويكشف صلاح عبد الصبور عن سياقات هذا المكان وتجلياته ، المشار إليها سابقًا فى مشهد تأمين الملك على لسان الملكة ، فى صورة حلمية تكشف هذا البعد الطفولى البعيد ، وتوازيه مع الطائر والعش ، وتقوم هى بدور الأم . حيث : « تدخل الملكة فى ثياب مهلهلة ، يبدو عليها الإعياء والذهول » .

« الملكة :

أعفى « الطائر » فى ناعم قشه

بالله عليكن . . . بالله عليكن

لاتوقظن الطائر حتى « يدفئ » « عشه »

ياهذا الطير الفضى

إنى أحجب عنك الريح ، فنقر ماشئت على الغصن

ياهذا الطير الفضى

إنى « أحضنك » بعينى ، لأبعث فيك « الأمن »

« فليتمدد » ريشك ، « لتغف » سعيد مقرور العين .

(جـ٣ ص٣٢٤)

وواضح أن « عـديد » الملكة يكشف عن تداخل هذه الدلالات المرتبطة بالطفـولة والرعاية والأمان والراحة ، وهى ما أدركناها من خلال عرض الثيمة الأولى المتكررة .

الثيمـة الثانيـة هى « السجن » ، وهو « مكان » مضـاد لمكان الثيمـة الأولى ؛ وتقوم جمالياته على أنه ثيمة أساسية فى مأساة الحلاج وليلى والمجنون . ثم نجدها بشكل غير مباشر فى مسـافر ليل ، وبعد أن يموت الملك .-وهى مرتبطة دائمًا « بالقبض » على الشخص عن طريق الشرطة أو الجلاد ، ثم بتقديمه « للمحاكمة » . لذلك تبدو ثيمة « المحكمة » مكملة لثيمة « السجن » وليست نقيضًا لها ، فهما فى مسرح عبد الصبور متوازيتان ، فى حين كان يجب أن تكونا مختلفتين ، إذ ربما يصبح المسجون بريئًا فى ساحة المحكمة .

هناك ، إذن « سجن » ، وكلاهما يفضى للآخر ؛ والنتيجة معروفة سلفا . ولاشك فى أن سياقات ودلالات هذه الثيمة النقيض تختلف عن جو الألفة والأمن السابق .

كما يرتبط « السجن » ، « بالظلام » و « القسوة » التى تتم بيد السجان أو الجلاد ، ثم بالظلم الواقع من القاضى على رأس المتهم (البرئ) .

ونلاحظ فى هذا السياق أن « الكوخ » و « الظلمة » يتوازيان أحيانًا مع « السجن » فى القسوة والشظف ، حيث يستخدم « الكهف » نقيضًا « للقصر » ورقة العيش .

ولكن « الكوخ » يؤدى وظيفة دلالية نقيضة فى بعد أن يموت الملك ، حيث توازى « الكوخ » مع العودة للماضى والرحم الرؤوم . وفى كوخ الأميرة ، ارتبط بالظلمة وبالهروب من حياة قصر والدها ، بعد أن اشتركت فى قتل أبيها دون قصد منها .

من هنا يلعب المكان أحيانًا على عدة مستويات « دلالية تحددها السياقات الشعرية والدرامية داخل مسرح عبد الصبور كما أشرنا فى إطار « الكوخ » .

وحين نمسك الفكرة من بدايتها ، نجد أن صورة « السجن - المكان » بدأت من سجن الحلاج . وفى مشهد السجن هذا ، أخذت الثيمة جذرها الدلالى من بداية السرد فى المنظرالأول من الجزء الثانى من المسرحية « الموت » . يقول :

سجن « مظلم » ينفتح بابه ، ليدخل منه الحلاج يدفعه « الحارس »

(٢/٥١٥)

ثم على لسان سعيد الشاعر فى ليلى والمجنون نسمعه يقول :

« لا مهنة لى ، إذ أنى نزيل السجن الآن

متهما بالنظر إلى المستقبل » .

(٢/٨٦٩)

ثم فى استرسال ، يسقط على ليلى ما يتوهمه من بطش وتعذيب ، إذ تخيل إنها أسيرة فى يد الأعداء والقضاة :

سعيد : هل مازلت أسيرة

فى أيدى الشركس والكهنة

ليلى : ....

سعيد : ماذا ؟ لسعوك بالنار

(٢/٨٧١-٨٧٢)

وتنتهى مأساة الحلاج بالحكم على الشيخ بالموت ، فى حين تنتهى ليلى والمجنون بقول سعيد فى السجن :

« أنا أنتظر القادم » .

(٢/٨٧٤)

وعلى الرغم من تركيز عبد الصبور على « المحاكمة » و « السجن » في مأساة الحلاج، عالج « السجن » بمشهد وصفي سريع في نهاية النص ليعطى السجن « رمزه » الآنى وهو « الانتظار » . ويعطى للآتى رمز « المخلص » من السجن ، وحتى من هم خارج السجن جعلهم أسرى كليلى ، لكنه في الفصل الأول ، وعلى لسان حسام في المشهد الثانى ، يفصل وصف « السجن » على لسان من خرج منه في حواره مع الأستاذ :

« **الأستاذ** : حدثنا عما فعلوا بك /

حسام : كانوا رفقاء

أخذوا منى الساعة والنظارات ، ووضعونى في قبو محكم

حتى أحيا في « ظلمات العصر الحجرى .

فاقدر حين ، خروجى ما منحوه للوادى من عز وتقدم

إذ نقلوه من ظلمات العصر الحجرى إلى بهجة عصر الشرطة » .

(٧٤٩/٢)

ثم على لسان **حسام** يدافع عن نفسه أمام حسّان :

... » معتقلا

لايدرى هل يبقى عامًا أو أعوامًا أو أجيالاً حتى يتحلل

في الأسفلت الأسود

سيان لديه اليوم الواحد والأبد الممتد » .

(٨٣٦/٢)

وتبدو المحاكمة والاستجواب في ليلى والمجنون على لسان رفقاء الدرب لمن يشكون فيه رغم التضحية. ونجد وصف آثار السجن النفسية دالة على البعد الزمانى والمكانى الذى يجده المسجون داخل المسرحية ، ولذلك يلعب « المكان ـ السجن » ـ هنا ـ على نفس الوتيرة النفسية والاجتماعية التى لعب عليها في مأساة الحلاج مع اختلاف نوع التضحية ؛ وبذلك يعكس عبد الصبور الفرق بين سجنين : نفسى وروحى ، انتهى ببوح العاشق المتصوف حين فاه بالسر ، وآخر من حجر مظلم جعل العاشق يبوح بأسرار زملائه ، فعدوه خائنًا . وهكذا نجد المكان يعطى الدالة نفسها ، مع تغيير في تأثيره على الشخصيات المختلفة .

وفى مسافر ليل تتم المحاكمة وتنتهى بقتل الراكب . وهى محاكمة صورية تمت فى القطار (الزمان والمكان) ، ونفذ الحكم فوريًا ؛ فى حين كان القاتل الحقيقى هو منفذ حكم الإعدام ، وهنا يتحول المكان كله (العربة) إلى سجن ، وقاعة محكمة ، لكن فى صورة تجريدية ظهرت إرهاصاتها على لسان عامل التذاكر وأدوات بطشه التى أنبأتنا بمصير الشخصية ، أعطت المكان إيحاءات السجن والظلمة ، والمحكمة الصورية ؛ بل كان وصف العربة ليلاً على لسان عامل التذاكر كوصف السجن تمامًا ، يقول :

« أحيانًا لا تحوى » القاطرة سوى حفنة ركاب
ينتثرون كأجولة « ملقاة » فى « مخزن » قطن « مهجور » ...
تبدو « مظلمة » « باردة » « خافتة الأنفاس »
كبطن الحوت » .

(٢/٦٣٢)

حيث نجد أن صفات (ملقاة ، مخزن ، مهجور ، مظلمة ، باردة ، خافتة) ، ثم التصوير المجازى الموازى لها (كبطن الحوت) ، تعطى للقاطرة صفات السجن ، مما يعطى المكان (القاطرة) بعدها الرمزى فى الوقت نفسه . ومحاولة التوازى بين السجن والقاطرة واضحة منذ البداية ، الأمر الذى يجعلنا نفسر (كهف الأميرة) فى ساعات الليل كمواز لهذا السجن .

فقد هربت الأميرة بعد أن اكتشفت موت أبيها مقتولاً ، فقد هربت إلى الكوخ (الكهف) فى الغابة فى وادى السرو هروبًا من القصر والناس ، وانتظارًا للعاشق القاتل . ويتحول الكهف إلى « مصيدة » للسمندل القاتل ، حين يصل إليه القمندل ويقتله بعد أن يتلو عليه الحكم وحيثياته سريعًا ، ملخصًا فى :

« القمندل :
طعنت قلب مدينتنا ذات مساء كذبه ...
والليلة قد تهوى ميتة أنهارًا وتلالاً ومنازل
لو ولدت فى ساحتها أخرى » .

(٢/٤٣٦)

فيتحول « المكان ـ الكوخ » و « المهرب والملجأ » ، إلى سجن ، ومحكمة ، وقبر ، حين يتوازى « القمندل » مع « الحق والعدل » ، ويقتل القاتل الكاذب (السمندل) .

ونلاحظ أن القتل كان عاملاً مشتركًا حتى الآن ، وإن كانت ، بعد أن يموت الملك قد اتخذت من الموت مهربًا من صور القتل المباشر السابقة ، وإن أشارت على لسان الجلاد إلى رغبته فى تكسير الشاعر (وهو رمز لصانع المستقبل) :

« لا أدرى هل ينفع هذا فى بعث الملك النائم أم لا ينفع
لكن قد يغرينى أن أتسلى بالعبث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأفون الماكر » .
(٣٧٢/٣)

وعلى الرغم من أن المكانين الثيمتين (البيت بمعناه الواسع والسجن بمعناه الواسع) يحتويان الشخصية إلا أن الأول يحتضن ويؤمن ، فى حين أن الثانى يبتلع ويخيف .

وهذه الثنائية التقابلية تخدم فى فهم الصراع الدرامى فى مسرح عبد الصبور ، إذ يجعله دائمًا بين قولى الحلم X البطش ؛ فنجد الحلم يتوازى مع « البيت » ، والبطش يتوازى مع « السجن » ، وبالعلاقة المضادة نفسها .

٣ ـ الاتساع فى المكان

حين نخرج من ضيق البيت ، ومن ظلمة السجن ، ونخرج إلى المكان المتسع نجد أنفسنا فى « الساحة » و « الغابة » و « القصر » و « المقهى » . فى الساحة حيث الحلاج صليبًا ، وفى الغابة حيث الأميرة فى مفترق الطريق إلى قصر أبيها رافضة (الكوخ . الكهف / السجن / الهروب) ، وفى القصر حيث الملك يلهو بالأنثيات ويغرق فى ماخور الشراب والجنس ، ولكنه عقيم لايستطيع أن يهب الملكة وليًا للعهد ، وفى القصر حيث يقتل السمندل والد الأمير بحجة :

« أن السوس الناخر فى أخشاب « المخدع »
قد جاوزها ليعربد فى ساق الملك الخشبية »
(٤١٧/٢)

وفى المقهى حيث رفقاء الدرب يسكرون على روح هزيمتهم بعد إغلاق الجريدة والمطبعة .

ونلاحظ هنا أن الساحة فى بغداد شهدت مقتل الحلاج ، وساحة القصر تشهد عربدة الملك، بالكأس المعدول (الخمر) والكأس المقلوب (ثدى المرأة) . والساحة (الاتساع فى المكان) فرصة درامية لتجمع الشخصيات والمجموعات ، وهكذا فعل عبد الصبور ، جمع المتصوفة والعامة وأصحاب الحرف فى الساحة فى بغداد ، حيث يدور المنظر الأول من المشهد الأول ، وقد استطاع أن يحرك « المجاميع » بين أضلاع المسرح وزواياه .

وكذلك استخدم ساحة القصر لإقامة الحفلات الملكية ، وإقامة الحوار بين شخصيات المسرحية فى مكان يسمح للناظر أن يرى كل الشخصيات وكل التفاصيل . يقول فى مقدمة المشهد الأول سرديًا :

« قاعة واسعة يتوسطها مقعد ملكى ضخم ... وسط قاعة العرش يقف الملك مزهوا ، ووراءه صف من / الرجال ... » (٣ / ٢٣٥-٢٣٦)

وبذلك يوظف عبد الصبور اتساع المكان لخدمة الدراما والمشهد المركب ، كثير الحركة ؛ وفى الوقت نفسه يعرض فخامة قصر الملك ، وضخامته ليعطى فرصة أكبر لبيان التناقض بعد ذلك مع « العقم » .

أما فى الأميرة تنتظر فقد سمعنا عن القصر فى البدء وفى الختام ، لكنا لم نشهده ، ومع ذلك أحسسنا به عن قرب فى وصف الأميرة والسمندل ، كذلك كان الشأن مع الغابة حيث فهمنا عنها من حديث المتحاورين .

ولابد أن نشير - هنا - إلى أن تعليق الأميرة فى نهاية المسرحية ، قد كشف البعد النفسى والاجتماعى ، فى فعل الخروج من « الكوخ » إلى « القصر » ، وفى المقارنة بينهما . وعلى الرغم من أن الملكة فى مسرحية بعد أن يموت الملك قد عاشت مع الشاعر فى « الكوخ » ، حتى حملت بالطفل بعد موت الملك ، إلا أن الخروج هنا كان مختلف الدلالة ، فخروج الأميرة كان عودة من الماضى / والهروب / وتأنيب النفس / وضيق الأفق / والتوهة (كما فى ٢ / ٣٥٣، ٣٥٦، ٣٨٩) . وكان خروج الملكة مع الشاعر وصلاً للحلم وليس بداية جديدة . وفى هذا السياق نقول إن تصوير الأميرة قد لخص لنا تلك المسافة بين الكمون / الكوخ والخروج / القصر :

« الأميرة : فسامشى فى طرقات « الغابة »
حتى أبواب « القصر »
وسادخل « ساحة » قصرى مترجلة
حتى أتلقى من
خدمى ورعاياى
ما يبهج نفسى من حب وخضوع »
(٢/٤٤٤)

ولاشك فى أن البهجة النفسية كانت نتيجة لقطع هذه المسافة المظلمة الكامنة . وعلى المستوى الاجتماعى خرجت الاميرة والملكة إلى عصر اجتماعى مغاير فى الحكم والسلطة ، أعنى خرجتا « للحرية » ، بعد هروب الاولى وكمون الثانية . وبذلك تكون الحرية أوسع من السلطان الملكى ، فقد خرجتا إلى حيز اللادولة ، إلى الكهف ، إلى الطبيعة الأم ، حيث الحرية بكر ، أو كما يقول العروى : « إن الحرية فى نطاق الدولة لم تكن تمثل بالنسبة للفرد إلا حيزًا ضيقًا . إن حيز الحرية مواز ومخارج لحيز الدولة . لكن حيز الدولة ضيق وحيز اللادولة (أى حيز الحرية) واسع »[٦] .

وبذلك يكون الإتساع فى المكان ، تاكيداً على حرية الفرد ، أو تاكيداً على الخروج من الذات إلى الآخر .

وهنا يجب أن نشير إلى « المقهى » كمكان أدى دوره الدرامى فى ليلى والمجنون ، حيث كان فرصة « للغناء » و « قول الشعر » ، و « شرب الخمر » و « الاصطدام بين الرفقاء ، وكان نقطة تحول درامى داخل المسرحية .

ويتكشف بنا الآن أن المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور حين يدور فى هاتين الحلقتين : ثنائية البيت والسجن ، ثم الاتساع فى المكان ، فإنما يشير إلى اختيار واع ، وهذا الاختيار هو ما يجعل للمكان جمالياته الوظيفية الدرامية التقنية ، حيث اشتقت الاماكن من الموضوع المعالج ، واختيرت الاماكن فى الأميرة تنتظر ومسافر ليل بوعى شديد حتى يصل المكان إلى دوره الرمزى، وتحوله إلى قناع ، تمامًا كالشخصية الدرامية .

ذلك أن مسرحيتى الفصل الواحد ينتميان إلى مسرح الفكرة ، على الرغم من المعالجة

الشعرية ، الأمر الذى يكشف عن الدور الدرامى إلهام للشعر وللصورة الشعرية فيهما .

وبعيداً عن اعتبار الأميرة رمزاً للوطن ، أو الراكب رمزاً للضعفاء ، وعامل التذاكر السمندل للتسلط والخداع ، فإننا نعتبر المكان بطلاً جوهرياً فى المسرحيتين كالشخصية، حيث قام « الكوخ » و « القصر » كلاهما ببيان التناقض والتضاد ، كما قام « القطار » بتوحيد الزمان والمكان .

أما فى بقية المسرحيات الخمس ، فالمكان يلعب دوره ، ليس كفكرة وقناع وإنما كحيلة وتقنية درامية ، ساعدت المبدع على العرض والاتساع والتضييق فى آن .

ولابد أن نشير هنا إلى ضرورة دراسة صور النور والظلمة فى مسرح صلاح عبد الصبور ، فلهما ارتباط عضوى وثيق بنوع المكان ووظيفته ، فقد لاحظنا ارتباط النور بالاتساع وارتباط الظل من ناحية والظلمة من ناحية أخرى بشيمة البيت والسجن ، بصرف النظر عن الإضاءة والإظلام كتقنية فى يد مختص الإضاءة أو الديكور أو المخرج ، إذ لايتسع المقام هنا للإفاضة فى أبعاد هذه الظاهرة بالرغم من أهميتها ، ولابد أن تفرد لها دراسة مستقلة تجمع بين المسرح الشعرى والقصائد فى إبداع صلاح عبد الصبور .

كما يجب أن نفرق فى هذا السياق بين القناع الذى تلبسه الشخصيات فى الأميرة تنتظر ، وهو قناع حقيقى يساعد على التمثيل والتجريد وتوفير عدد الممثلين ، وبين المكان كقناع يغرب الأحداث ويجعلها بعيدة عن واقعنا . ومن ثم تساهم المسافة الحادثة بين الواقع ومشاكله فى إثراء التفسير والإيحاء ، وتوسيع دلالة المكان والمشهد وما يرتبط به من سياقات نفسية أو اجتماعية ؛ وبالتالى يرتفع إلى درجة النموذج التصويرى ، ويحول المكان وحوادثه إلى مكان مجازى ؛ وفى هذه الحالة فإن « طبيعة النمذجة فى التصوير الأدبى تسيغ القننونة على التعبير المجازى كصيغة من صيغ التصوير الواقعى . وفى التعبير المجازى يستخدم وصف أحد الحوادث : من باب المقارنة ، من وصف حادث آخر ، وتكون عناصر الحادثتين نوعياً ولكن بنيتها متماثلتان . وإن الإمكانية الموضوعية لعكس العمليات على شكل نماذج بواسطة المجاز قائمة فى وجود تماثل فى الواقع »(٧) . وكذلك الحال مع المكان فى المسرحية ذات الفصل الواحد عند عبد الصبور .

أما بقية الأماكن فتنبع جمالياتها من تاريخ الموضوع المعالج فى مأساة الحلاج ، أو من

الواقع المعاش فى ليلى والمجنون ، أو من عالم مواز فى بعد أن يموت الملك ، وقد قامت بدورها الدرامى .

وإذا ربطنا بين الزمان والمكان عنده ، لاحظنا أن الزمان والمكان يقتربان حتى يتطابقا فى مسرحية الفصل الواحد ، بينما يستحضر المكان فى زمان يحدده المبدع له ، أو يحدده التاريخ بملامح لايمكن تخطيها فى بقية المسرحيات .

٤ ـ الصورة الشعرية والمكان

الصورة الشعرية فعالية لغوية ، تخرج أنظمة اللغة من بعدها الإشارى إلى بعد مجازى تصويرى ورمزى ، بمعنى أنها « علاقة لغوية متولدة » تتمتع بخصوصياتها من السياق والموضوع داخل النص المعالج . فهى لذلك بتعبير بشلار « تعبر عنى بتحويلى أنا إلى ما تعبر عنه »[٨] ، أى أنها فى المسرحية تتحول من ذاتى إلى الدراما .

وما يهمنا هنا هو قدرة الصورة الشعرية على خدمة النص المسرحى الذى يعمد أساساً إلى وضع « بصرى » ، يقوم المكان فيه بدور كبير ، حيث تلجأ الصورة الشعرية إلى تحطيم الزمن (ماض ، حاضر ، مستقبل) ، إلى جانب تحطيم (المكان) ، بل تحول كليهما إلى الآخر . وهى فى هذا تقوم بدور « المونتاج » فى الفيلم ، حيث تحاول الصورة الشعرية خلق المشهد والمساهمة فى رسمه مع بقية الأدوات المسرحية الأخرى ، إلى جانب أنها تقوم بوظائف عديدة فى تشكيل النص الدرامى ثم عند تنفيذه مسرحياً .

ونحاول هنا أن نركز على فكرة واحدة ، وهى قدرة الصورة الشعرية ، فى مسرح صلاح عبد الصبور ، على تحويل الزمان إلى مكان ، أو تحويل المجرد إلى حسن ؛ ذلك أن الصورة الشعرية فى مسرح عبد الصبور ذات وظائف عديدة يهمنا منها هذه النقطة ـ كما حددنا ـ لاتصالها الوثيق بموضوع البحث ـ وسنحاول أن نتعرض لأمثلة من مسرحه كله .

وحين نبدأ معه من بدايته التاريخية (مأساة الحلاج) نجد الزمان يعبر عنه بصور الشمس ، والقمر ، والنهار ، والصباح ، والليل ؛ ولكن حين يتحدث عن الأيام التى عانى فيها ، نجد صورة الزمان تتحول إلى مكان يتوازى مع نوع هذه الأيام ؛ لذلك نسمع السجين الثانى يقول للحلاج :

« لكن ، هل تقضى عمرك مقهوراً فى ظل
الجدران المربدة ؟
كالبومة تنعب فوق خرائب أيام السوء » .

(٥٤٣/٢)

فنجد صورة الزمن السيئ (أيام السوء) تتحول إلى « خرائب أيام السوء » ، ويتوازى فى هذا السياق الحلاج والبومة . وطبيعى أن صورة جزئية لاتفصح عن هوية المسرحية ، لكننا نود أن نعرض ملمحًا ، فكرة جزئية ترتبط بالمكان . ويلاحظ أن الجملة الشعرية السابقة قيلت فى السجن .

وفى ليلى والمجنون يشكل الزمن أخطر قضية عند شخصيات : « الشاعر » لأنه فى حالة الانتظار لزمن تتحول فيه الحياة إلى الأفضل ، ونجد وصف « الأستاذ » للزمن يحوله إلى مكان أيضًا :

« **الأستاذ** : أسد لا يحمل سيفًا ،
بل يحمل بوقًا يصرخ فى صحراء الزمن اليابس » .

(٧١٧/٢)

وفى الأميرة تنتظر ، وهى تنتظر أيضًا كشخصيات ليلى والمجنون ، يتحول الزمان إلى حقائب ، أو بيت :

« **وصيفة ٢** : خمسة عشر خريفًا مذ فارقنا قصر الورد
وصيفة ١ : خمسة عشر خريفًا مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها » .

(٣٥٦/٢)

وعلى لسان الأميرة ، يتحول الزمن (الماضى / الميت) إلى بيت ، تقول للسمندل :

« هل تكسر باب الزمن الميت
وتبلل أحزانى بالحلوى والقبلات
هل ستعيد إلى الطفلة ؟ »

(٤٢٤/٢)

وفى مسافر ليل ، يتحول الزمن إلى مطلق ، والراكب :

« يسقط من عينيه أيامه

تتبدد دوامات فوق حديد الأرضية

لا تتكسر قطعًا وشظايا

إذ ليس هنالك شئ صلب » .

(٢/٦١٩)

ونلاحظ أن المطلق والمجرد يصلان إلى زمان الراكب ، لذلك تتجمع كل أيام الزمن وتسقط وهو ينظر إلى أوراق الماضى . لذلك يصور الشاعر بدوامات متبددة فوق حديد الأرضية ، ليست صلبة ، الأمر الذى يجعل هدف الصورة بيان ميوعة هذه الأيام وعدم جدواها لصاحبها .

وفى بعد أن يموت الملك ، على لسان الملكة ، يتم تصوير الزمن بواسطة المكان . والملكة تكرر صور الزمن ذى الباب ، وهى الصورة التى أوردناها سابقًا . تقول :

« الويل لمن يوقظ هذا الطير النائم(*)

سيكسر « باب الزمن الموصود » ويحطم أقفاله

حتى تخرج من « سرداب الماضى » قطع الظلمات المختالة » .

(٣/٣٢٥)

ونلاحظ أن الصورة (باب الزمن) تكبر هذه المرة وتنمو وتمتد ، وفى لحظة يكون الزمن هو التحدى الوحيد فى المسرحية .

وبالصورة الشعرية : الزمكانية يكتمل دور المكان فى تشكيل النص عند عبد الصبور، خاصة ، وقضية الزمن قضية جوهرية فى كل مسرحياته ، وتحولت أيضًا على يديه ، وعلى لسان شخصياته ، إلى مكان ، أو حس مادى مكانى .

وعلى الرغم من تعدد مسرحيات صلاح عبد الصبور الخمس ، من حيث الموضوعات المعالجة ، والشخصيات ، بل الأجواء الدرامية التى يستخدمها داخل نصوصه ، أقول إنه على الرغم من ذلك ، فإن مسرح صلاح عبد الصبور يبدو ضيقًا ، ترتد عناصره المكانية إلى حيز ضيق .

أعنى أن مسرحياته تتحرك حول ما عرضناه على المستوى المكانى ، ثنائية البيت والسجن ، ثم الاتساع فى المكان . وقد لاحظنا أن البيت قد يتحول إلى قصر أو كوخ بسيط ، أو منزل شعبى أو مقر جريدة ؛ لكنه يظل محتفظًا بدلالة الألفة والنشأة . وعلى النقيض يتحول السجن ولوازمه (المحكمة) إلى الضيق من المكان ، ويترادف فى غالبية السياقات مع « الظلم » و « القهر » . وأيضًا يقف الاتساع فى المكان وسيطًا بين ثنائية الألفة والخوف (البيت = السجن) يحل مشكلة الضيق المكانى .

من هنا نستطيع القول إن مسرح صلاح عبد الصبور يتحرك خلال عناصر مكانية محدودة ، وثيمات مكانية ثابتة ، وإن كانت تتعدد ، فهى تتعدد فى تجليات مختلفة ، لايتغير جوهرها ، بل يظل جوهرها ثابتًا ، ويتحرك العرضى ، الشكلى ؛ الأمر الذى يلقى سؤالاً حول المكان فى مسرح صلاح عبد الصبور ، هل هو فقير فى عناصره ومكوناته ؟ وهل يترتب على ذلك القول بضيق ومحدودية عناصر الرؤية الجمالية للواقع عند عبد الصبور ؟ خاصة وأن مسرحياته ترتد دائمًا للوراء حيث نجد الكوخ ، والقصر والسجن ، والبيت ، ومخدع النوم ، ومحل العمل ، وكلها مفردات كثيرًا ما شكلت مسرحيات كثيرة قبله ، وليس ببعيد ، مسرح أحمد شوقى الشعرى ، أو مسرح على أحمد باكثير .

ومن هذين السؤالين : نستطيع فى ثقة ، أن نقول : إن توظيف صلاح عبد الصبور لهذه المفردات المكانية المحدودة قد أغنى هذه المفردات ، حتى أننا نحس للوهلة الأولى بتعددها ، وكثرتها ، بسبب جودة التوظيف ، والقدرة على وضعها موضعًا صحيحًا يبعد عنها الملل والتكرار والفقر .

لكن ينبغى أن نلاحظ أن هذه المفردات تكثر فى شعره أيضًا ، الأمر الذى يفرض على دارس مسرحه ضرورة ربطه بشعره خاصة شعره الدرامى .

كذلك يكشف البعد المكانى فى الصورة الشعرية لديه عن توجه بصرى حسى ، ينحو نحو التجسيد والتشكيل المرئى ، وعلى هذا النحو ، تفسر معالجة الزمن عنده معالجة المكان أى تحويل الزمان إلى صورة مكانية محسوسة بالرؤية البصرية .

الهوامش :

١ ـ بشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، كتاب الأقلام رقم (١) ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ .

٢ ـ Wolfgang Clemen, The Development of Shakespeare's Imagrey London, Methuen, 1966, P. 102 .

٣ ـ عز الدين إسماعيل ، « الصورة الشعرية » ، المجلة ، عدد ٣٤، ١٩٦٩ .

٤ ـ نعتمد هنا طبعة دار العودة ، بيروت ، للأعمال الكاملة لشعر ومسرح صلاح عبد الصبور ، وسوف نشير إلى رقم المجلد يتبعه رقم الصفحة داخل المقال في نهاية الشواهد .

٥ ـ بشلار ، جماليات المكان ، ص ٥٤ .

٦ ـ عبد الله العروى ، مفهوم الحرية ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط ٢، ١٩٨٣ ، ص ٢٤ .

٧ ـ هورست ريديكر ، الانعكاس والفعل ، ترجمة فؤاد مرعى ، دار الجماهير ، دمشق ، دار الفارابى ، بيروت ، ١٩٧٧ ، ص ٢٩ .

وانظر فى هذا السياق :

ـ جابر عصفور ، « اقنعة الشعر العربى المعاصر » ، فصول ، المجلد ١ ، العدد ٤ ، يوليو / سبتمبر ١٩٨١ .

ـ رياض عصمت، « أربعة أقنعة مسرحية لصلاح عبدالصبور » مجلة المعرفة السورية، العدد ١٣٢، ١٩٧٣ .

وانظر لجابر عصفور أيضًا :

« معنى الحداثة فى الشعر المعاصر » ، فصول ، المجلد ٤ ، العدد ٤ يوليو / سبتمبر ١٩٨٤ .

٨ ـ السابق ، ص ٢٦ ، وانظر أيضًا مواضع صفحات ١٩، ٢٩ ٣١ .

* ـ (الطير النائم) هو الملك الميت / الماضى الميت .

ختـــام

وبانتهاء الحديث عن « جماليات المكان » فى مسرح « عبد الصبور » ، نكون قد أنهينا الحديث عن مسرح صلاح عبد الصبور الشعرى ، وبالتالى نكون قد انهينا الحديث عن الجزء الثانى والخاص « بالمسرح الشعرى » .

وواضح أننا أدركنا التسلسل الزمنى والتدرج الفنى الذى حدث عبر النقلات الأساسية فى مسرحنا الشعرى : شوقى ، باكثير ، الشرقاوى ، عبد الصبور . وقد حرص البحث على أن يلم بمجمل أعمال هؤلاء الكتاب ، والتعامل معها كوحدة واحدة ، وفق الفكرة التى عنونا بها الفصل . ومع ذلك لا يزال هناك حديث عن هؤلاء جميعًا سيكون موضوعا لكتاب آخر ، لأننا اكتفينا هنا بما يوضح هذه النقلات المهمة .

وبالتالى كان الجزءان (الأول والثانى) يلقيان بأضوائهما باستمرار على بعضهما البعض، لأن فيهما الحديث عن الأصول والجذور التى مازالت مستمرة بشكل من الأشكال ، ومازالت فاعلة فى البنية العميقة داخل النص المسرحى الشعرى .

وبعـــد

فهذا الكتاب محاولة لرصد التطور العام للمسرح العربى فى التراث بعامة ، والشعرى منه بخاصة ، وهو واحد من الجهود الكثيرة والمتنوعة التى تحاول المساهمة فى تفهم قضايا وتاريخ مسرحنا العربى .

قائمة المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

* وُضعت المصادر والمراجع فى نهاية كل وحدة مستقلة من البحث . واكتفى بالإشارة إلى المراجع فقط فى نهاية البحث لترك الإشارة إلى المصادر فى أماكنها المشار إليها سلفًا تجنبًا للتكرار . ويمكن معرفة رقم صفحات المصادر والمراجع من الفهرست العام.

ثانيًا : المراجع

المراجع العربية :

إبراهيم حمادة :

- خيال الظل وتمثليات ابن دانيال ، والهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الأولى ، ١٩٦١.

أحمد حسين :

- موسوعة تاريخ مصر ، جـ٣ طبعة دار الشعب ، ١٩٧٣ .

أحمد شمس الدين الحجاجي :

- الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ، جـ١ دار الثقافة للطباعة والنشر .

أحمد عبد الوهاب أبو العز :

- اثنتا عشر عاما فى صحبة أمير الشعراء ـ المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، نوفمبر ١٩٣٢ .

أدونيس (على أحمد سعيد) :

- زمن الشعر ، دار العودة بيروت ١٩٧٤ .
- الثابت والمتحول ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ .

جابر عصفور :

- الإحيائية والإحيائيون ، محاضرات مصورة ، ١٩٨١ .

جلال الخياط :

- الأصول الدرامية فى الشعر العربى ، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ١٩٨٢.

رفاعة رافع الطهطاوى :

- تخليص الإبريز فى تلخيص باريز ، طبع على ذمة مصطفى فهمى الكتبى بجوار الأزهر ، ١٩٠٥ .

سعد الدين حسن دغمان :

- الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى ، جامعة بيروت العربية ١٩٧٣ .

سليم حسن :

- مصر القديمة ، جـ٣ ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤٧ .

سليمان قطاية :

- المسرح العربى من أين وإلى أين، اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٢ .

شكرى عياد :

- البطل فى الأدب والأساطير ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٥ .

الطاهر لبيب :

- سوسيولوجية الثقافة معهد البحوث والدراسات العربية ، الدراسات الخاصة (١٢) القاهرة ١٩٧٨ .

طه حسين :

- حافظ وشوقى ، مطبعة الاعتماد ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، مارس ١٩٣٣ .

- مستقبل الثقافة فى مصر ، مطبعة المعارف ، القاهرة ، ١٩٣٨ .

عباس محمود العقاد :

- قمبيز فى الميزان ، مطبعة المجلة الجديدة ، بدون تاريخ .

عبد الحميد يونس :

- خيال الظل ، المكتبة الثقافية ، العدد ١٣٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عبد الرحمن الجبرتى :

- عجائب الآثار فى التراجم والاخبار جـ١ لجنة البيان العربى ، ١٩٦٨ .

عبد الرحمن الرافعى :

- مصطفى كامل باعث الحركة الوطنية ، النهضة المصرية ، الطبعة الثانية ١٩٥٠ .

عبد الله العروى :

- مفهوم الحرية ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء ، المغرب ط٢ ، ١٩٨٣ .

عبد المحسن طه بدر :

- تطور الرواية العربية ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ .

- الروائى والأرض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ .

عبد المنعم تليمة :

- مقدمة لنظرية الأدب ، دار الثقافة ، ط١ ، ١٩٧٣ .

- مداخل إلى علم الجمال الادبى ، دار الثقافة الجديدة ط ١ ، ١٩٧٨ .

عبد المنعم الكاظمى :

- مقتل سيد الأوصياء ونجله سيد الشهداء ، مطبعة المعارف ، بغداد ١٩٦٤ .

على أبو زيد :

- تمثيليات خيال الظل ، ماجستير آداب القاهرة ٢٢٨ .

عز الدين إسماعيل :

- قضايا الإنسان فى المسرح المعاصر ، سلسلة الألف كتاب .

على الراعى :

- المسرح فى الوطن العربى ، عالم المعرفة ، يناير ١٩٨٠ .

قاسم أمين :

- المرأة الجديدة ، مطبعة المعارف ١٩٠٠ .

- تحرير المرأة ، المكتبة الشرقية ط٢ ، ١٩٠٥ .

- كلمات قاسم أمين ، مطبعة الجريدة ١٩٠٨ .

لويس عوض :

- المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى جـ١ ، مطبعة نهضة مصر ١٩٦٢ .

محمد حسين هيكل :

- فى أوقات الفراغ ، المطبعة المصرية بدون تاريخ .

محمد زغلول سلام :

- الأدب فى العصر المملوكى ، الدولة الأيوبية ، دار المعارف ط١ ، ١٩٨٠ .

محمد السعيد عبد المؤمن :

- التجربة الإسلامية فى المسرح الإيرانى ، حقوق النشر للمؤلف ، ١٩٨٢ .

محمد صبرى السربونى :

- الشوقيات المجهولة ط١ ، دار المسيرة ، بيروت ١٩٧٩ .

محمد فكرى :

- قضية الدراما الهندية ، المكتبة الثقافية ، العدد ١٨٦ نوفمبر ١٩٦٧ .

محمد كامل حسين :

- فى الأدب المصرى الإسلامى ، مطبعة الاعتماد بدون تاريخ .

محمد مندور :

- مسرحيات شوقى ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

محمد يوسف نجم :

- الشيخ أبو خليل القبانى، دار الثقافة بيروت ١٩٦٣ .

- المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦ .

- مارون النقاش ، دار الثقافة بيروت ١٩٦١ وانظر أعماله فى المصادر .

محمود أحمد الحفنى :

- الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٨ .

محمود حامد شوكت :
- المسرحية فى شعر شوقى ، مطبعة المقتطف والمقطم ١٩٤٧ .
محمود رزق سليم :
- عصر سلاطين المماليك ونتاجه العملى الأدبى مطبعة الآداب ، الجماميز القاهرة ١٩٦٢ .
النعمان القاضى :
- شعر التفعيلة والتراث ، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة ١٩٧٧ .
نقولا النقاش :
- أرزة لبنان ، المطبعة العمومية بيروت ١٨٦٩ .

المراجع المترجمة :

بشلار :
جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، كتاب الأقلام رقم (١) وزارة الإعلام بغداد، ١٩٨٠ .
برتولد برخت :
المسرح الملحمى ، ترجمة جميل نصيف ، مطبوعات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٧.
برنكو :
مسرح الطليعة ، ترجمة يوسف إسكندر ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٧٣ .
تمارا الكاساندورفنا :
ألف عام وعام على المسرح العربى ، ترجمة توفيق المؤذن ، والفارابى ، الطبعة الأولى بيروت ١٩٨١ .
دوسن :
الدرامة والدرامى ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدى ، وزارة الإعلام ، بغداد ١٩٨١ .

كليفورد ليج :

المأساة ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدى بغداد ١٩٧٨ .

محمد عزيزة :

الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، كتاب الهلال ، أبريل ١٩٧١ .

هنرى لوفافر :

علم الجمال ، ترجمة محمد عيتانى ، دار الحداثة ، بيروت ، بدون تاريخ .

هورست ريديكر :

الانعكاس والفعل ، ترجمة فؤاد مرعى ، دار الجماهير دمشق ، دار الفارابى بيروت ، ١٩٧٧ .

الدوريات :

رفيق الصبان :

الإسلام والمسرح (عرض وتلخيص) مجلة الهلال ، يناير ١٩٧١ .

زكى طليمات :

كيف دخل التمثيل بلاد الشرق ، مجلة الكتاب فبراير ١٩٤٦ .

سامية أحمد أسعد :

الدلالة المسرحية ، مجلة عالم الفكر عدد (٤) ، ١٩٨٠ .

عز الدين إسماعيل :

الصورة الشعرية ، مجلة المجلة ، عدد ٣٤ ، ١٩٦٩ .

مسرح باكثير الشعرى مجلة المجلة أبريل ، ١٩٧٠ .

مارسدن جونز وحمدى السكوت :

مجلة فصول ، المجلد الثانى ، العدد الأول ، أكتوبر ١٩٨١ .

محمد كامل حسين :

مجلة الإذاعة ، عدد ١٠٤٣ ، ١٩٥٥ .

مدحت الجيار :

وظيفة الشعر ، فى سيرة الزير سالم ، مجلة إبداع ، ديسمبر ١٩٨٥ .

منسى يوسف :
عبد الرحمن الشرقاوى ، مجلة المسرح ، عدد ، ١٩ .
المعاجم :
ابن منظور :
لسان العرب ، جـ٣ ، دار المعارف .
يعقوب لانداو :
دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، ترجمة أحمد المغازى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ .
يوسف أسعد داغر :
معجم المسرحية العربية والمصرية ، مطبوعات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٨ .
المراجع الأجنبية :
Shtainer, The Death of Tragedy .
- Wolfgang Clemen, The Development of Shakespeare's imagery, London, Methuen, 1966.

صدر للمؤلف

١ – الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى –الدار العربية للكتاب، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٥.

٢ – الشعر غاياته ووسائطه، دار الصحوة ، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

٣ – ثلاثية الإنسان، دراسة فى روايات صبرى موسى، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦.

٤ – نقد الشعر عند إبراهيم عبد القادر المازنى، دار الغد، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.

٥ – الشعر العربى من منظور حضارى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

٦ – قصيدة المنفى، دراسة فى شعر رواد الإحياء، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

٧ – معركة حافظ المازنى، الأوراق الكاملة ، دار سينا للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.

٨ – مسرح شوقى الشعرى، دراسة فى بنية النص وتوظيف الصورة الشعرية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

٩ – موسيقى الشعر العربى، قضايا ومشكلات، القاهرة، ا لطبعة الأولى، على نفقة المؤلف ١٩٩٣.

– دا التكريم القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٤.

– دار المعارف القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٦.

١٠– السرد النوبى المعاصر، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

١١– ديوان ابن إياس الحنفى، جمع وتحقيق ودراسة، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

١٢– عبد الرحمن شكرى ناقداً، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.

١٣– أدب الرحلة، رحلة الشام للمازنى نموذجاً، دار النديم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.